

www.sxc.hu

الثقافة الشعبية

مخزون التوليف الثقافي والسلام بين الشعوب

يوسف حسن مدني
كاتب من السودان

الثقافة الشعبية أو الموروث الثقافي للشعوب هي مستودعات للسلام والأمن والتسامح والتوليف، إذ أنه من خلال تحقيق السلام نستطيع تحقيق التنمية، وأيضا على حقيقة أن الثقافة الشعبية هي الناطق الرسمي بأسم الشعوب في الكشف عن هويتها والتعبير عنها. ثقافة السلام لا تخلق لأنها موجودة بيننا في مستودعات الموروث الثقافي وتؤكد الورقة أيضا على حقيقة أن دراسة الموروث الثقافي ليست ترفاً ذهنياً أو أكاديمياً، وإنما هي محاولات جادة لاستنطاق السجل الثقافي لفهم الثقافة من داخل جسمها. لكي تعبر هذه الثقافة عن نفسها يتعين علينا الابتعاد عن الأحكام المسبقة المسنودة بالإيديولوجيا ذات البعد الواحد.

إن الفهم الأساسي الذي نبشر به هو ترسيخ معنى فهم أن الثقافة الشعبية هي ناطق رسمي وشاهد قوي يسند عمليات السلام والتنمية والتوليف الثقافي.

المعروف عن الموروث الثقافي أو الثقافة الشعبية أو الفولكلور أنها تتسم بميسم التوليف الثقافي السلمي وأنها تخلق في كل أجناسها على مستوى لا شعور المجموعات في كثير من الأحيان. ففي كثير من المستودعات الثقافية نجد توليفا من تيارات ثقافية متعددة متصالحة ومتحدة في آن واحد.

تستعين هذه الورقة على ذلك بأدلة من الحرف الشعبية، طقوس العبور وربما ميادين أخرى من ميادين الموروث الثقافي، هذا إلى جانب استخدام بعض مفردات اللهجة العامية التي تنطق بها الأجناس الفولكلورية المتعددة والأحاديث والأحداث العادية التى تدور بين الناس في حركة حياتهم اليومية.

فى كل ذلك نجد التيار الثقافي المحلي سواء كان نوبيا، فوراريا، أوبجاويا... إلخ، إلى جانب هذه التيارات المحلية نجد تيارات ثقافية أخرى تأخذ شكل هارمونيا ثقافية عالية الإنسانية.

قلنا في مقدمة الورقة أنها تستفيق بأدلة من الثقافة الشعبية، منها ما يختلف بالحرف الشعبية ومنها طقوس العبور ومنها الأغاني واللغة العامية، وذلك لفهم عملية التوليف الثقافي cultural syncretism وهو التوليف الذى تنشئه الشعوب على مستوى شعورها أومستوى لا شعورها كما تؤكد كثير من تعريفات الثقافة الشعبية والفولكلور وأذكر منها هنا تعريف ثيودور فاستر الوارد فى قاموسى الفولكلور والمثاوجيا والخرافة والمعروف لدينا جميعا: ثيودور فاستر الآتي[1] "هو ذلك الجزء من الثقافة الأنسانية المحفوظ شعوريا أولا شعوريا في المعتقد والممارسات والعادات، وفيما يحدث في المحيط الاجتماعي والحكاية والخرافة، من ناحية أخرى يعتبر الفولكلور من الأخلاق والقيم التي تتميز بها المجموعة وليس التي يحملها الفرد مودعة في فنونها وحرفها وصناعاتها"، لذا جاء في مقدمة هذه الورقة أنه يتعين علينا البعد عن السياسات ذات البعد الواحد المسنود بالأيديولوجيا لأن ذلك يبعدنا عن الفهم الموضوعي لمسألة التوليف الثقافي والسلام بين الشعوب.

ونعلم جميعا أن الدراسات الفولكلورية التي تمت في ألمانيا تمت على يد الأخوين قريم والذين دفعهما حب الوطن إلى بذل كل جهدهم في جمع الحكايات والثقافة الشعبية في ألمانيا وتم ذلك في وجه مقاومة سيطرة الثقافة الفرنسية. وهذا ما حدث أيضا في فنلندا حيث ارتبط الحس الوطني بالاهتمام بالمأثورات الشعبية، وما حدث من تمسك الفنلندية بميراثهم الشعبي ما يحدث لولا تعرضهم على مراحل طويلة من تاريخهم لغزوات تشن عليهم من السويد وروسيا القيصيرية. وما حدث في ألمانيا أيضا ما حدث لولا هيمنة الثقافة الفرنسية على الثقافة الألمانية.

إذ عليه فإن البعد عن التغول الثقافي والبعد الأحادي هو الذي يعتمد لقاء الشعوب سلمياً وبذا يختلق التوليف الثقافى طوعاًوليس قسراً.

ذكرت في مقدمة البحث أن المخزون الذي نستشهد به مستمد من مصطلحات لغوية متعلقة بمجال الثقافة المادية ثم بعدها طقوس العبور والمعتقدات وبعدها أغاني الأطفال وأغاني العمل والشعر.

1 - الثقافة المادية: مصطلحاتها اللغوية وهي:

أ- المصطلحات العامية في لغة هي بناء المراكب.

ب - نص أغنية باللغة الدنقلاويه.

2 - طقوس العبور

3 - أغاني الأطفال

أبدأ أولاً بالمصطلحات اللغوية المتعلقة بحرفة بناء المراكب السودانية وهي مصطلحات توصيف أجزاء المراكب وأدوات العمل وبعض الوظائف المتعلقة بالحرفة نورد في الجدول أدناه الكلمة كما يستخدمها أصحاب الحرفة ثم نحاول إيجاد مقابلها باللغة العربية ثم مصدرها اللغوي

ومقابلها باللغة الأنجليزية وسنلاحظ أن بعضها ليس له مقابل باللغة العربية أوالأنجليزية. للتقصي ومعرفة أصول هذه الكلمات واشتقاقها وأصولها استعنت بالقواميس التالية :

1 - عون الشريف قاسم : قاموس اللهجة العامية فى السودان

2 - Armtruster : dongolese Nubian : alexicon

3 - إبن منظور: لسان العرب

4-Hans wher: a dictionary of modern written Arabic

5 - مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط

6 - معلوف : المنجد

7 - بعلبكي : المورد : أنجليزي عربي

8 - حسن الزيات : معجم المراكب والسفن في الأسلام

9 - Smith J.payne: a compendious syriac dictionary

المصطلحات التي رصدتها وتابعتها في الجدول التالي تشمل أجزاء المراكب وأنواعها، أنواع الأشرعة، الأدوات المستخدمة وطاقم المراكب.

Colloquial Sudanese Technical terms	Source language	Arabic	English
Al ajamiyya	Arabic	Ajami عجمى	Aft lower plank
Shatfiyyat (sing.shatfiyya)	Syriac	Shitfa شطفه	?
Armus	Greek	?	Seam
Jagus	Greek	Maqa ad almujaddif مقعد المجدف	thwart
Ingliz	English	Marbit مربط	Cleat
Bactus	Greek	Alshafir الشفير	Gunwale
Mushar taKliga	Arabic	Minshar منشار	Hanging saw
Birrima	Arabic	Birrima or mithqat بريمه أومثقب	Drill or auger
Mubrad	Arabic	Mibrad مبرد	Fill or rasp
Duffra	Arabic	Mizfar or izmil maqaar مظفار أوإزميل مقعر	Gouge-like chizel
Mudgag	Syriac	Mitraqa	Mallet
Munjara	Syriac	?	Voice-like block of wood for holding the planks when drills are opened
Gaddum	Aramic \ Hebrew, syriac in all these languages it is quardum	Qaddum قدوم	Adze

Fas Or balta	Arabic Turkish	Fas فأس	axe
Izmil	Arabic or Persian	Izmil إزميل	Chizel
Gurnas	Syriac\Aramic	Al mitraqa al mihklabiyya المطرقه المخلبيه	Clawhammer
Mushar gatu	Arabic	Minshar qat muta'arid منشار قطع متعارض	Cross- cut saw
Aj-jamur	Arabic	Al-jamur or shahm al-nakhla الجامور أوشحم النخله	The halyard affix
Al-barda>a	Persian or Syria	Bardha'a برزعه	Masthead collar
Al-faya	?	Alkarru الكرُ	halyard
Iyarat	?	Hablu-s-sari حبل السارى	Fore shrouds
Sigala or risgala	Italian	Sigala سقاله	Bolt rope
Al-musran	Arabic	Musran مصران	Thin rope passing in-side the turned -in edges of the sail
Gabalis (sing.giblis)	?	Halaqa or oqda حلقه أوعقده	Loops connecting sail to the yards
Al-mindera	Italian from bandiera	Al'alam or alraya العلم أوالرايه	Flag on top of the yard to indicate direction of wind
At-tarma	?	Khizana الخزانه	Stern locker
Hillib	Arabic	Hilb هلب	Anchor
Al-murkab	Arabic	Al-mirkab المركب	The boat herself
Kantin\kintin	English	Hanut حانوت	Roving shop boat (canteen)
Rayis	Arabic	Ra'is or rubban رئيس أوربان	Skipper
Nawwati or nuti	Creek (From nautikos)	Nuti or bahhar نوتى أوبحار	Sailor
Ummal'wal	Arabic	Jariya or khadim	A woman servant
Far al murkab	Arabic	?	A small boy serving the crew

نلاحظ من قراءتنا للجدول أعلاه أن العربية العامية في السودان دخلت عليها كلمات من أصول لغوية متعددة واندمجت فيها كجزء من عامية السودان فبجانب الكلمات ذات الأصول النوبية المحلية نجد كلمات من أصول عربية، سريانية، فارسية، أفريقية، آرامية، عبرية، ايطالية، تركية وانجليزية وهي تعكس بذلك التوليف الثقافي الذي تميزت به عامية السودان.

هذا التراكم الثقافي يؤكده ما ذهب إليه عون الشريف قاسم في مقال له باللغة الانجليزية في مجلة السودان في رسائل ومدونات تقتبس منه ما يؤكد مسألة التوليف الثقافي يقول عون الشريف واصفاً العامية السودانية:

«... a horizontal tape extending through time on the surface of which are imprinted the various cultural currents which succeeded each other in the regian. For the Sudan was an important highway for civilization and had become a meeting point of cultures and the Sudanese colloquial language represents in this respect the final product of this process of cultural cross fertilization»

وعلي هنا أن أقر أني بهذا أوضح هذا المزيج الثقافي بموضوعية لا تقلب تياراً من التيارات على الآخر، وهو مزيج ثقافي خلقته حركة الناس من خلال التجارة أو الحروب أو الهجرات وهي العوامل التي عن طريقها تلتقي الثقافات وتتلاقح. وهو تلاقح ديناميكي متغير طالما المجموعات البشرية في عملية تلاق مستمر، وبالتالي لا نستطيع القول أننا في نهاية الزمن فالتاريخ عملية مستمرة وهو لا يتوقف ليصنع ولا أحد يصنع التاريخ بل حياة الناس هي التي تصنعه وتبقى الشعوب على مخزونها الجمعي نكتب الصفحة بعد الصفحة لأنها تعيش فيه وبه مستلهمة هذا المخزون الماكث في الأرض والمتغير بمعتقدات حركة حياتها.

نعود ثانية لجدول الكلمات، بعض الكلمات لم أقف لها على أصل مؤكد وبالتالي يمكن القول إنها كلمات نوبية محلية إلى أن تثبت دراسات لغوية قادمة عكس ما ذهبت إليه. هذه الكلمات مثل: إترابل – قورا – عرموس – جاتوس – باطوم – يدوسا – قبليس – قنطور – عبعب – محورت – بنقولو.

ولكن بعض هذه الكلمات بالقياس والتناظر يمكن افتراض أصل لها في اللغة الاغريقية فبالقياس هناك كلمات في العامية السودانية معروفة بأصولها الأغريقية مثل قادوس وهو إناء فخاري ينقل الماء كجزء من الساقية السودانية وكذلك قاموس وفانوس.. بالتالي فكل الكلمات الورادة أعلاه وتنتهي باللاحقة (أوس) مثل عرموس وجاقوس وباطوس يمكن افتراض أصل اغريقي لها.

أما كلمة انجليز الواردة في الجدول فمقابلها الانجلزيى هو Cleat وهو المربط. وهو لوح قوي بل هو أقوى الألواح التي تثبت ساري أوسارية المركب من جانبيه. وعند سؤالي للرواة عن مغزى تسميتهم لهذا الجزء بالإنجليز كانت إجابتهم تحمل مجازاً اجتماعياً في صرامته وقوته ودقته ولكن لم يتذكروا ماذا كان اسم هذا الجزء قبل الانجليز !!

ب-نص لأغنية باللغة الدنقلاوية:

هذه الأغنية مسجلة على الشريط رقم م دأأ 2602 ضمن أرشيف قسم الفولكلور جمعتها من الراوي عبد الهادي محمد علي حسن قرية ود نميري بمنطقة دنقلا وهي أغنية لزوجة بحار تفضل فيها زوجها على سائر الرجال ونصها كالآتي:

- الراوي: الريس – عبد الهادي محمد علي حسن
- رقم الشريط م دأأ 2602
- تاريخ التسجيل: 7/6/1982م
- مكان التسجيل: منزل الراوي بقرية ود نميري الواقعة شرق النيل – جنوب دنقلا – المديرية الشمالية.
- النص بالدنقلاوي: The Dongolese Text

أيـــوا لا مـــســـافـــر كـــدمـــن

- Transliteration of the Nubian Dongolese text:

Aiwa la musafir kedmun
Kullu busta gunshimun
Jawab fadi garyemun
Wala umda kedmun
Kullu yom tishkari gble munun
Bille – s – ser anni mermun
Wala turbal kedmun
Deng hagawrtega kobmun
Wala tagir kedmun

Ba'ad al-lel hisab kawmun
Ai rayis annajab
Lelgi sihre dal annajab
Bitti shabbe dal annajab
Sandal sari kol annajab
Ganan midra kol annajab
Mojki hasibel annajab
Daffa jom hatel annajab

I will not get married to the man who travels away
The one who sends empty letters
Every day I wait for the post and be
Sends no money.
I will not married to the mayor
Who gets a lot of guests
Everyday I meet them. Whit the knife I cut
Onions to prepare food. I also cut my hands
And get hurt.
I will not get married to the merchant
Who only I likes his money which be
Counts at the end of each night.
I like the skipper who is watchful and wigilant
The one who keeps awake all night and

كـــل بـــوستـــه قـــدنشمـن
جـــواب فاضــــي قـــرييمـن
ولا أمــــــده كــــــدمــــن
كل يوم تشكاري قابلى منون
بـــاي الـســيـــر أنـي مـرمــن
ولا تـــربـــال كــــــدمــــن
ديـنـــق مقـــوار تيـقـــا كـوبمن
ولا تــــاجـــــر كــــــدمــــن
بعـــد الليـــل هســاب كـاومن
أي ريـــــــس أنـــجـــــب
ليلقي سهرى دال أنـــجـــب
بنـــى شـــب دال أنـــجــــب
صندل ساري كول أنـــجــــب
قنن مدره كول أنـــجـــــب
موحكي ها سبيل أنـــجــــب
دفه جوم هليل أنـــجـــــب

-Sudanese Colloquial Arabic Translation

- ترجمة النص العربية كما ترجمها الراوي:

أناولا نتزوج المسافر
ما عندي رغبة في المسافر
كل يوم انتظر وأعاين
كل بوسته وأقرا الجواب فاضي.
ولا بتزوج العمده
أقابل كل يوم الضيوف
وأحش البصل وأقطع يدي.
ولا بتزوج التربال المزارع
وآخر السنه أسدد الدين بالورتابه.
ولا يتزوج التاجر
البحسب قروشوكل آخر ليل.
أنا البعجبني الريسن السهران الليل،
وبجيني خامي كل الأصناف المعدومة
بعجبني أبومدده قنا وابوساري صندل
بعجبني البصارع الموج.
وإن ضرب الدفة بيخلعا.



أرشيف الثقافة الشعبية

he comes
Back to me with all sorts of things that are
Not usually available to others.
I like the skipper who has got the mast
Of his boat made from sandalwood
And whose punting pole is a bamboo
pole.

1 - الشاهد في هذه الأغنية التي تعتبر فيها المرأة بزوجها البحار هو أنها تتألف من كلمات بعضها أصولها عربية وأخرى دنقلاوية وكلمة واحدة انجلزية. هذا النص هو شاهد قوي على مسألة التوليف الثقافي الذي نناقشه في هذه الورقة، ففي طلبها نجد ثلاث لغات، هي العربية والانجليزية، والدنقلاوية. وبذا يظهر التداخل اللغوي كجزء من المكون الثقافي السوداني

«أيولا مسافر كدمنس كل بوسته قونشمن»

2 - شاهد آخر على ثقافات التوليف الثقافي والتلاقي السلمي بين الشعوب نأخذه من طقوس العبور. دراسة أجراها سيد حامد حريز في 1966م عن طقوس العبور في وسط السودان. ورد فيها عن طقس الولادة، أن الطفل حديث الولادة يحميه مجتمعه من كل ما يمكن أن يسبب له الذعر متوسلاً بذلك بكل الإرث الديني المتراوح بين الوثني، المسيحي والإسلامي.

3 - يتمثل ذلك في قرع الجرس في أذني الطفل ثم الأذان ووضع المصحف بجانبه وكذلك الفضة التي يعتقد أن لها قدرة خفية تحمي الطفل من الضرر والعين الشريرة.

- يكتب سيد الآتي:

«metals were behaved to possess of power of warding off evil spirits and ringing the bell was always connected with chritianitg and so it also possessed the virtue of warding off evil spirits...»

في اليوم الثاني ترسم علاقة الصليب على جبين الطفل وعلى راحتيه ويصف عبد الله الطيب هذا الطفل بأنه بلا شك بقايا من أثر المسيحية في السودان ويجتمع معهما الأثر الاسلامي متمثلاً في الأذان ووضع المصحف بجانب الطفل[5] كل ما استعرضناه آنفاً عن طقس الميلاد، تؤيده دراسة أخرى عن طقوس العبور في قبيلة البني عامر التي أعدها إبراهيم صلاح الدين ابراهيم آدم[6] أتى فيها بنفس الممارسات، وقبيلة البني عامر قبيلة من قبائل شرق السودان بينما كتب سيد حريز وعبد الله الطيب عن وسط السودان. وقد يبرز تشابه كبير في الدراسة التي أعدها ابراهيم صلاح من وجود الأثر الوثني ثم المسيحي والإسلامي. بل أضاف أن البني عامر يستخدمون أيضاً رمز علامة الخلود الفرعونية زيادة في حماية مولودهم.

- يكتب إبراهيم صلاح الآتي:

«يستخدم البنو عامر علامة الخلود ويقرعون الجرس في طقوس الولادة وهذا رافد نصراني

مسيحي... ولكن تختلف الممارسات في تفاصيلها فهناك من يعلق الجرس على بوابة المكان دون قرعه وهناك من يقوم بقرع الجرس... وذلك اعتقاداً بأن الجرس يدرأ العين الشريرة... فنجد البني عامر يعلقون الجرس دون إصدار صوت منه ولكن في وسط السودان يقومون بقرع الجرس على نحو ما ذكره سيد حريز في دراسته...».(7)

بهذا العرض لمكونات الثقافة الشعبية السودانية يظهر تماما ما يقال أن السودان هو صورة مصغرة لإفريقيا، إذ أرفدت الثقافة السودانية الكثير من التيارات الثقافية من ثقافات حوض البحر الأبيض المتوسط وثقافات بلاد ما بين النهرين ثم بعد ذلك الثقافة المسيحية والإسلامية العربية والأوروبية.

قبل استعراض ما تبقى من هذا البحث في جزئه الأخير عن أغاني الأطفال، نقف لنستشهد بكلمة كتبها الكاتب الهندي سونيتي كومار تشاتيرجي في كتابه عن الهند وإثيوبيا نقتبس منه الآتي:

- الكاتب الهندي سونيتي كومار

«... The Persian Court was the hub of the civilized world at that time (the seventh century B.C.) and Egyptians and Cushitic Ethiopians the Cushite of Nubia as well as Indians had occasions to meet as fellow subjects of the same empire. Doubtless there were gatherings of scholars and learned men from among the more civilized of the 40 nations who were brought together ... and here the Indians met not only the Iranians but also members of advanced nations like the Babylonians, the Assyrians, the Arabs, the Syrians, the Greeks and the Egyptians...»(8)

ثلاث نقاط مهمة في اقتباس تشاتيرجي وهي:

1 - علاقات الشعوب الثقافية ترجع الى القرن السابع قبل الميلاد

2 - نوبيا هي جزء من العالم المتمدن في ذلك الزمان ولها علاقاتها الثقافية وغيرها ببقية العالم.

3 - إن العولمة ليست جديدة على العالم بل هي قديمة التقاء علماء من أربعين أمة من العالم القديم ترجع إلى القرن السابع قبل الميلاد.وهذا لعمري يفسر ما ذهبنا إليه من أن ثقافات الشعوب هي في تلاق دائم وعالي الإنسانية في جميع ثقافات الشعوب في ذلك المجمع الشاهد والنافذ والمؤثر فينا حتى اليوم.

شاهدنا الثالث في هذا البحث هو أغاني أوترنيمات الأطفال. لفت نظري سماع أغنية أطفال في دولة الإمارات عندما كنت زائراً أقدم دورة تدريبية في علوم المتاحف والتوثيق الثقافي في العام 2001م بدائرة التراث بإمارة الشارقة. الملفت في هذه الأغنية أوالترنيمة أنها تشبه تماما أغنية للأطفال في السودان، فطلبت توثيقا لها، ولكني عرفت أنها موثقة في شريط يسجل المهرجان السابع لثقافة الطفل صدر عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، وأهدوني نسخة من شريط الكاسيت هذا وسأقدم هنا مقارنة شاهدة على التشابه بين هذه الأغاني في كل من السودان والإمارات والبحرين.

- ونبدأ بنص أغنية الإمارات:

حمامة نودي نودي سلمي علي سعودي

سعودي سار مكة يجيبلي منها كحكة...

وكلمات أخرى لم أتبينها في التسجيل.

ولكن تستمر الأغنية هكذا...

ما لومفتاح

والمفتاح عند الحداد

والحداد يبغي فلوس

والفلوس عند العروس

والعروس تبغي عيال

والعيال يبغوالحليب

والحليب عند البقار

والبقار يبغوالحشيش

والحشيش يبغي مطر

والمطر عند الله

لا إله إلا الله محمد رسول الله

- نص الأغنية الثانية هو الذي جمعته من الخرطوم من راويتين هما عبير علي وآيات مبارك[9] وأفادتا النص التالي:

دوها يا دوها

بير زمزم قدوها

والعربان شربوها

سيدي سافر مكة

جاب لي حتة كحكة

والكحكة في المخزن

والمخزن عايز مفتاح

والمفتاح عند النجار

والنجار عايز قروش

والقروش عند السلطان

والسلطان عايز عروس

والعروس عايزة المنديل

والمنديل عند الجهال

والجهال عايزة اللبن

واللبن عند البقر

والبقر عايز حشيش

والحشيش تحت الجبل

والجبل عايز مطر

والمطر عن ربنا

ربنا يا ربنا

ربنا جيب المطر

ورد النص البحريني موثقا في كتاب من تراث البحرين الشعبي الذي أعده صلاح علي المدني وكريم علي العُرَيّض وهو تحت عنوان ترنيمات الأطفال ولهما رأي أورده لاحقا يجري النص كما أورداه كالآتي:

أماه أبغي لقمة

واللقمة في البرمة

والبرمة تبغي حطب

والحطب من الشجر

والشجر يبغي قدوم

والقدوم عند الحداد

والحداد يبغي الفلوس

والفلوس عند العروس

والعروس تبغي رجل

والرجل يبغي ولد

والولد يبغي حليب

والحليب من البقر

والبقر يبغي حشيش

والحشيش من الجبل

والجبل يبغي المطر

والمطر من الله

لا إله إلا الله. محمد رسول الله[10]

واضح أن الأغنية أنتجتها مجتمعاتنا الزراعية الرعوية وهي تمثل العلاقة التي يحاول الكبار غرسها في نفوس الأطفال بترتيب علاقات العمل وحاجة كل منهم للآخر في مجتمعات متكافلة مثل مجتمعاتنا العربية والأفريقية، فالعلاقات فيها تبادلية من أجل المنفعة العامة حتى قبل ظهور (الفلوس) أو (القروش) رغم ورودها في النصوص الثلاثة. في الصفحة 287[11] يورد الكاتبان رأيهما أن الغرض من هذه الترنيمات هو

تعويد الطفل منذ الصغر على تقوية ملكة الحفظ وسعة الخيال، وذلك عن طريق التسلية واللعب وهذا رأي مقبول لتبقى الوظيفية هي الغالبة على روح النصوص الثلاثة من حيث إذكاء روح العمل والتكافل دون إهمال الجانب الروحي والتربوي. يبقى التركيز النهائي في هذا البحث على أن الشعوب تحت ظروف بيئة متشابهة تنجز نتائج ثقافية متشابهة، دون نزوع نحو أي نوع من أنواع الانتشارية. وهذا ينطبق على ما ذكرنا في هذا البحث من أن مخزون الثقافة الشعبية هو الشاهد على التوليف السلمي وقمة في التلاقي والتشابه بين ثقافات الشعوب.

الهوامش

1-Funk and wagnalls- standerd dictionary of folklore mythologyand legend-2 vol.s (ed) Maria leach , New York ,1949

2-Gasim,A.A.»some aspects of Sudanese colloquial Arabic « Sudan Notes and Records , vol.46,1965 pp 47 -48.

3-Hurreiz ,S.H.Birth, marriage , Death and initiation customs and beliefs in central Sudan ,M.A. univ. of leeds ,1966 pp. 67-70.

4-Hurreiz,S.H. Ibid.68

5-Abd Allah Al Taib , Changing Habits in the Riverian Sudan, Sudan Notes and Records ,1955, p. 152

6 - إبراهيم صلاح إبراهيم، طقوس العبور في قبيلة البني عامر،بحث ماجستير في الفولكلور، قسم الفولكلور، معهد الدراسات الآسيوية والأفريقية جامعة الخرطوم،1996. ص. 50

7 - إبراهيم صلاح إبراهيم، المرجع نفسه،ص. 87

8- Chaterji, S.K. India and Ethiopia from the 7th century B.C.Asiatic Society ,Kalcutta ,1968 ,p.12

9 - عبير علي وآيات مبارك باحثتان في الفولكلور السوداني –تم الجمع في شهر أغسطس 2012.

10 - صلاح علي المدني وكريم علي العريض، من تراث البحرين الشعبي، الطبعة الثانية المطبعة الحكومية لوزارة الإعلام دولة البحرين 1994،ص. 287

11 - المرجع نفسه،ص. 287

ثبت المعاجم :

1- Gasim, A. A., qamus al-lahja al amiyya fis-Sudan (dictionary of colloquial Dialect in Sudan)

2- Armbruster: onglese Nubian: A lexcon

3- (Ibn Manzur: lisan al-arab

4- Hans wehr: A dictionary of modern Written Arabic.

5- Mustafa, I. et. Al.: al-mu>jam al-wasit

6- Frayaha A.: Mu>jam al-alfaz al-amiyya

7- Ma>aluf, I.: al-munjid

8- Ba>alabaki, M.: al-mawrid, English Arabid Dictionaty>

9-Al-Zaiyat, H.: Mu>jam al-marakib wa al-sufun fil Islam.

10-Smith, J. Payne: A compendious Syriac Dictionaty



سبعون وسبعون مثلاً من قريتي

أرشيف الثقافة الشعبية

نهله شجاع الدين
كاتبة من اليمن

عمل يحوي مائة وأربعين مثلاً يرجع تداولها إلى قرية الساتي في منطقة بني سيف العالي التابعة لمحافظة إب، وقد جُمع وشُرح فيه عدد مائة وأربعين مثلاً من قرية الساتي التابعة لمنطقة بني سيف العالي في محافظة إب في اليمن.

يهدف هذا العمل إلى جمع وتوثيق الأمثال الشعبية التي لا تزال تتردد على الألسن في قريتي والتي تعكس ثقافة محلية شعبية دارجة قد تتشابه مع مثيلاتها في القرى والمناطق اليمنية، وقد تتميز باللهجة الخاصة بمنطقتنا، فكل منطقة لها لهجتها التي تميزها عن غيرها،

وأحيانا قد تختلف اللهجة من قرية إلى أخرى حتى ولو سكنها أفرادهم من نفس الأسرة أو العائلة، وهذا ما يميز الريف اليمني المتعدد الانتشار على رؤوس الجبال و سفوحها.

وهذا المجهود الذي بذل في جمع الأمثال هنا والشرح اليسير لمعانيها يهدف إلى تعريف القارىء العربي المهتم بتفاصيل التراث الشعبي بأمثال تتصل بمنطقة جغرافية معينة.

فالأمثال الشعبية تُعد من المصادر الأساسية لنقل تراث الأمم بين الأجيال وهذا ما نأمله من كل المهتمين وصانعي القرارات في كل بلدان المعمورة بتوثيق التراث المحفوظ في الذاكرة الانسانية باعتباره مجمعا للقيم ومصدرا للجمال الذي نستحق الاستمتاع بكل مكوناته ومفرداته ويستحق كل جهد يبذل في الحفظ والصون أو التعريف أو الاحتفاء..

تمهيد:

يرجع تداول هذه الأمثال الى قرية الساتي.. والتي تعتبر من أشهر القرى التابعة لمنطقة بني سيف العالي في محافظة اب الخضراء..

وننوه هنا أننا بدأنا بتوثيق وشرح تراث شعبي يتصل بقرية معينة لتكون باكورة أولى تهدف الى إذكاء روح الحماس والتنافس المشروع الذي نأمل أن ينتج عنه توثيق وشرح تراث وثقافة كل المناطق وكل القرى اليمنية والتي تزخر بالتراث الشعبي الأصيل والذي يتباين ويتنوع ويتكرر بطرق شتى ولهجات عدة ممثلا للزخم الشعبي الذي يتميز به وطننا الحبيب في كل محافظة وكل منطقة وكل قرية وكل محل...

وهذا يعكس جليا اهتمامنا بالتراث العربي عموما مع خصوصية اليمن الحبيب فبدأنا بالتركيز جليا على تراث منطقتنا خاصةً تلك المنطقة التي ظلت حاضرة في التراث اليمني بكل قوة وعلى مختلف الأحقاب والأزمان، وولد فيها الكثير من الفقهاء والشعراء والأدباء والساسة. ولكنها كغيرها من المناطق طالها التغيير العجل الذي يحاول أن ينقض على كل المقومات التراثية الأصيلة والتي إن لم تنل حظا من الاهتمام بالتوثيق والرعاية فسيصبح الضياع مصيرها المحتوم...

وإلماما منا بما قد يحصل إن لم نبادر ولو بعمل بسيط وجدنا أن الرأي العملي والسديد هو ألا نطيل الوقوف على الأطلال حيارى، بل الأجدى أن نستخدم أدوات اليوم السريعة والدقيقة لجمع وتوثيق ما يمكن اللحاق به من تراثنا الشفوي المحفوظ في ذاكرة جداتنا وأجدادنا ، ونقوم بدور الوسيط الذي يقدر الماضي ويحتفظ بكل تفاصيله الجميلة ليسلمها لجيل لاحق يستحق منا البذل في سبيله الجهد والوقت للنقل لهم قيم الجمال وقيم التميز الحاضرة في تاريخنا.، بارين بجداتنا وأجدادنا ومقدرين دورهم العظيم على بذر وحفظ درر التراث والاعتناء بها وإروائها بالتكرار والترديد على مسامعنا وكل حواسنا. في مختلف مراحل طفولتنا...

تصنيف الأمثال بحسب الترتيب الأبجدي:

عمدت إلى ترتيب الأمثال هنا بطريقة أبجدية للأسباب التالية:

1 - لأني وجدتها أسهل وسيلة للحصر والتوثيق حين سؤالي لأقاربي ليعينوني على التذكر والإضافة. فأبادرهم بالسؤال عن من يعرف مثلا يبدأ بحرف كذا.. فيسهل السؤال وتسهل الإجابة.

2 - لتسهيل تحديث وتطوير هذا الكتيب فنزيد تحت كل حرف ما وجدناه من الأمثال في طبعة أخرى.

3 - لإعانة الباحثين و المهتمين بالأمثال الشعبية على إيجاد ضالتهم بكل سهولة ويسر.

حرف الألف:

1 - **الدب الدب لا يقرأ ولا يكتب:**

هذا المثل يرتبط بحاضر وماضي ذاكرة هذه المنطقة التي فاقت جويراتها من المناطق بالعلم والمعرفة، فجاء المثل يحيي قيمة العلم متجسدا بالقراءة والكتابة... فجعل الغباء والبلادة الشديدة في الانسان كما الدُب..وتأكيدا مرة أخرى وإضافة لسمة الجهل الشديد بحيث



أرشيف الثقافة الشعبية

لايعرف أساسيات القراءة أو الكتابة.....وبالعادة يستدل بهذا المثل على من أعيى مخاطبه بصعوبة الفهم أو عدم الاستماع..

2 إتشاهَروا الأخدام على حنطة قَلي شام!

يحكى أن الأخدام وهم قوم مهمشون هناك بسبب سواد بشرتهم وتقاليدهم المختلفة... قليلو العقل.. فيتعاركون على أتفه الأسباب.. فهنا حكاية عراك شديد حصل بين مجموعة منهم ليتقاسموا حنطة قلي شام وهي حبة ذرة رومية مشوية لا تسمن ولا تغني من جوع.. وهذا تأكيد على تفاهة السبب وعظم ردة الفعل. ويقال خاصة للأطفال حين يتعاركون على سبب تافه من وجهة نظر الأباء.

3 إن سرقت إسرق جمل وإن عشقت إعشق قمر:

هذا المثل بمثابة توصية بعدم السرقة إلا إذا اضطررت فاسرق شيئا ذا قيمة... وأن لا تعشق فإن وقعت فلا بد وأن تكون قمرا. والخلاصة خذ من الأشياء أفضلها.

4 إذا كُثر الطباخين فسد المرق:

اذا اشتغل في العمل الواحد أكثر من شخص فإن عيوب هذا العمل تزداد إما بالاتكال أو بالتكرار.. حتى أن المرق يفسد طعمه إذا ما كثر طباخه فهذا يزيد ملحا وآخر يزيد فلفلا.

5 إذا وقعت يا فصيح لا تصيح:

لكل شاطر كبوة فإذا وقعت فلا تجزع ولا تولول لأنه لاينفع أنذاك الصياح.

6 أُذكر الحي واحترف:

أي عندما تذكر شخصاً بإسمه أو بصفته توقّع أن يظهر لك قريبا حتى إنه من السرعة قد تسمع صوته فتلتفت إليه الوهلة..(احترف).

7 المحمِية والمدِقّة فاقت جميع الغواني:

هذا المثل لم تحفظه إلا جداتنا المهتمات بالأكل والحرافة في الطبخ التي تعتبر سمة أساسية في المرأة.. فهاهي المحمية (التي تزيد النار في التنور) والمدِقّة- بكسر الميم وتشديد القاف المكسورة – (التي تصنع الخبز رقيقاً جداً- وتطحن الحب بالرحى حتى يكون كالغبار في دقته) هي في نظرهم من فاقت جميع النساء المتسمات بالحرافة والمهارة حتى أنها تفوق صاحبات الجمال والحُسن بحسن أدائها وإتقان عملها.

8 - أذكر الحي ووكف له صميل:

هو رديف للمثل رقم 6 وفيه تأكيد على نفس المعنى في أن من تتحدث عنه سيظهر في الحال مع أن القائل هنا استعان بتجهيز الصميل (العصا الغليظة) وكأن من سيذكره ينبغي أن يُضرب.

9 - الجار قبل الدار:

هنا تزكية وتوصية لاختيار الجار قبل اختيار الدار التي ستسكنها لأن الجيران مؤثرون في طبيعة حياتنا.

10 - إِلِفْ الفَقِيهْ الرَوْبَهْ:

هنا تهكم على الفقيه- وهو المدرس الذي يدرس طلاب القرية القرآن واللغة - الذي ألف(اعتاد) أكلا جديدا فلن يصرف نظرا عنه، ولن يرغب بأكل غيره... والروبة هي خالص اللبن قبل أن يفصل الدسم عنه وهو ألّذ أنواع اللبن...

11 - أنا أمير وأنت أمير ومن عيسوق الحمير:

هنا تأكيد على أهمية تعدد الطبقات في المجتمع الواحد حتى ولو كان قرية... فلو كان الجميع أمراء فمن سيقوم بالأنشطة اليومية؟.. وهذا التساؤل يقال في حال أنه لابد من حل لأجل استمرار الحياة العامة.. فهذا أمير.. وهذا يقود الحمير... وهكذا

12 - أيش الّف الرُباح مآكل التفاح:

هذا التساؤل عندما ترى أناسا يتصرفون بطريقة غريبة وغير مقبولة والسبب عدم تعودهم عليها من قبل، كما القرود (الرباح) التي تأكل التفاح وهي بالأصل لم ترها قط.

13 - المليح مليح ولو قام من النوم والشوم شوم ولو تصلح كل يوم:

هنا الجمال والملاحة لا دخل لها بالزينة، فالجميل (المليح)جميل في كل الأوقات حتى في الصباح الباكر بعد أن يفيق من النوم، أما القبيح (الشوم) فلا يزيده التزين شيئا ولو استمر عليه بشكل يومي.

14 - الطبع مثل النخرة:

هنا إفادة بأن سلوك الانسان وطبائعه ليست ثابتة فهي ممكن أن تتغير كما هو أنف الانسان (النخرة) يتغير بحسب الضغط المسلط عليه باي أداة كانت .. ففي اليمن هناك الكثير من النساء من يتميزن بكبر حجم الأنف، يعانين من اعوجاج أنوفهن والسبب ضغط اللثام الذي يستخدم بشكل دائم حين خروجهن..ويقال إذا ظل المرء يحرك أو يضغط على أنفه إلى اتجاه معين من وجهه فإن يميل مع الوقت الى تلك الجهة.. والشاهد هنا أن الطبع من الإمكان تغييره بتعديل السلوك بشكل مستمر...

15 - العيد جاء وكسوتي بصنعاء - البز غالي والمخيط أعمى:

هنا مثل على شكل بيت من الشعر المقفى.. يحكي سوء الظرف كما لو كان العيد اقترب ولا توجد كسوه فالقماش (البز) غال جدا والكسوة إلا من صنعاء..بالاضافة إلى أن المخيط أعمى.. فكل الأبواب مغلقة في وجهه..

16 - المفارع يحصل نص الصميل:

المفارع هو من يتدخل في فض عراك او اشتباك... فإن نصيبه من العراك يحصل..إما بقصد أو بدون قصد من المتعاركين..أو المشتبكين بالأيدي أو بالألسن...

17 - الهربة سنة والمسكة يوم:

هذا يقال لمن يهرب بعد أن يرتكب خطأً.. يظن أن هروبه سيمنع عنه العقاب... فيظل خائفا وقتا طويلا شبه بالسنة..والمسكة أي مواجهته بالموقف سيكون يوما.. وكأنه هنا يقول لاداعي للهرب وقتا طويلا... والمواجهة ستكون حتمية ولابد أن تحصل.

18 - البهررة نص القتال

والبعض يقول

- الهنجمة نص القتال- :

هذه الحرب النفسية بالألفاظ ولغة الجسد

تزيد من قوة القتال.. وتثبت قوة المقاتل.. فالبهرره هـي الزجر بالعيـون والهنجمة هي الثقـة الزائدة وتتضح بالصوت والكلام وكل تعبيرات الجسد.

19 - البنّية طبينة أمها:

أي أن البنـت في مرحلتي الطفولة والشـباب تبدأ بالمطالبة بنفسـ احتياجات وطلبات والدتها إن لم تسـتخدم مـا لأمها..وخاصـة أغراض الزينـة والملابس..تشـبهاً وفطرة..وكأنها طبينة (ضُرة).

حرف الباء

20 - بخت الملاح بالضياح وبخت العور بالزاوية:

أي أن النسـاء الجميلات الكاملات الصفات يكون حظهن (بختهـن) بالزواج غير ملائم ولا مناسـب لجمالهن واكتمال صفاتهن، أما النساء ما دون ذلك فإن حظهن في قمة الهرم الاجتماعي من الأزواج وكأنهن بزاوية المجالس..

21 - بنت الناس فوق الراس وبنت العم على المعقم:

في الزواج أيضـا يكون قدر الزوجة ابنة العم متدنيا كما هو المعقم (أسفل الباب) أما الزوجة التي من نسـب بعيـد ولاتربطها قرابـة مع الزوج فهي منزلتها عالية كما لوكانت فوق الرأس..

22 - بعث الله من في القبور:

يقـال هذا لمـن غـاب وزاد في الغيبة حتى كاد صـيته أن يموت وظهر فجاة..أو قد يقال لمن يفتح موضوعا قد مات من مدة..

حرف التاء

23 - تحت المدَنّي ألف جني:

المـدنّي هو الشـخص الذي ينظـر الى أمامه ويتظاهـر بأنـه يغض نظـره وفي حالـه تمثيلا لا طبعـا، فهذا يعني بأنه يحمل في طياته ليس خيرا بل شيطنة وخبثا في صورة حياد وعدم وضوح.. ولا مبالاة.

24 - تحت السواهي دواهي:

هذه تقال كما المثل السابق مخصصة للنساء اللاتي يمثلن ظاهريا دور الطيبة والسذاجة وهن في الأصل يخبئن خباثة ودهاء.

25 - تَعبْ إيدي ولا وجع قلبي:

نعـم هنا تعب الانسـان ومجهوده أفضـل من وجع قلبه حينما يوكل أحـدا أو يوجهه الى إنجاز عمـل يخصـه..فلا ينجـزه بالشكل المطلوب ولا يزيد صاحب الفائدة إلا تعبا وجهدا..

حرف الجيم

26 - جديد جديد يلعن ابو كل بالي:

هنـا التغني بالجديد حتـى يلعن البالي وأبوه بقوة الفرح الشديد بكل ماهو جديد.

ويقال غالبا للملابس الجديدة بعد أن يلبسها ويدوس البالية بأقدامه الحافية تفاؤلا بالجديد.. لغرض إكسابه صحة وعمرا أطول...

27 - جِنان يخارجَك ولا عقل يحنبك:

هنا إشارة واضحة الى أن بعض العقول تدهي أصـحابها الى مواقع الهلكة، فيتمنـى قلة العقل المخارجـه (المنجية) على العقل المحنب (الموقع في المشاكل).

حرف الحاء

28 - حقكم حق وحق الناس مرق:

لغـة الحقـوق والمسـاواة متجسـدة هنـا ولسـان الحال بـأن النـاس سواسـية في الحقوق والواجبـات... فلغـة العتاب واضـحة لمـن يعتقد بـأن حقه حق هام وحقوق غيره من الناس وكأنها (حسـاء) أو شوربة سهلة العمل سهلة الشرب... فليس له أدنى أهمية.

و هنـا يعد دفاعا عن الحـق وتعظيما إذا كان لهـم أمـا عندما يكـون لغيرهـم فهو أمـر عادي كشـرب المرق (حسـاء) وهي أكلة شعبية شائعة تصـنع بسـهولة وتشـرب بسـهولة...فكأن الحق للغير عندما يطالبون به لا يعيرونه اهتماما لأنهم يظنونه أمرا لا يسـتحق لبسـاطته..وهذا يختلف

تماما عندما يريـدون حقوقهم حتى لو كان نفس الحق إلا أنه إذا نسب لهم فشأنه أعظم وأكبر..

عـادة يطلق على من يعظم أموره واحتياجاته وأهدافـه، لكنـه بالمقابل يهمش حقـوق الآخرين ويستصـغر شـؤون الآخريـن واحتياجاتهـم وأهدافهم.

29 - حيث ما غلس بات:

هذا المثل يقال بلكنة عقابية حادة للرجل (شابا أو زوجا) الذي يتأخر عن البيت بعذر مسايرته لأصحابه..فحيثما تأخر يفترض أن ينام..هكذا لسان حال الأم أو الزوجة..

حرف الخاء

30 - خيرهم لغيرهم:

هنـا لكنـة عتابيـة تتضـح جليـا في الإيجـاز والتورية عن معان أخرى أكثر عمقاً، فالخير الذي يُنتظر منهم لأنفسـهم ولأهلهم يذهب لغيرهم.. أشـعر هنا بالأسـف والندم الذي يملأ كيان قائل هذا المثل يومه..والمستشهد به يومنا..

31 - خاور ومستحي:

هـذا يقال لمن يرغب بالشـيء وبشـدة ولكنه يظهر سلوكاً لايتناسب مع حاجته تلك...

32 - خابره.. على قدر عقله:

أي أن النقاش و الحوار يتم على أساس عقول النـاس فمـن كان عقله خفيفـاً فكلمـه على قدر خفته.. والعكس صحيح.

33 - خَليه يدق راسه بالجدار:

تقال بالغالب للمكابر أو للمعاند الذي لا يسمع نصـح من هم أكـثر منه خبرة وتجربـة فالقول: دعـه واتركه وشـأنه فلا تنصحـه لأنـه لن يفيده النصح إلا بعد أن يصطدم بعثرة كبيرة كمن يدق رأسه بالجدار عندها سيرجع لك ويطلب التوجيه والإرشاد.

34 - خابر لك من لا يسمع قلب لك حجر مطلع:

أي اتكلم وانصـح لمن لايفهم ولايعقل مايقال له كأنك تدحرج حجراً من أسفل إلى أعلى.. أمر في قمة الصعوبة والجهد دون تحقيق أي هدف.

حرف الدال

35 - دخَّل برمَته بين البرَم:

هـذا المثل يقال للفضـوليين مـن يتعمدون أن يدخلوا أنفسـهم ويحشـروها في مالا يعنيهم، أو دخل في موضـوع لايخصـه ولا يعنيه فكأنه يدخل طاسـته (برمته) بين أي صـف مـن أوان يراها مناسبة للدخول والاختراق..

36 - دَيمةْ خلفْنا بَابَها:

الديمـة وهـي البيـت الصـغير الـذي يُبنـى عشـوائيا لغرض مؤقت كمكان لحراسة مزرعة.. أو ما شـابه..وهنا تغيير الباب من الخلف لا يعني أن الديمـة تغـيرت أو اختلفت..بالعـادة يقال لمن ينوي الحديث أو التصرف بطريقة أخرى قاصدا التحايل على التغيير...

حرف الذال

37 - ذي ما يجي مع الحريوه ما يجي بعدها:

الحريـوه هـي العروس، حيـث كان بالعـادة أن الضـيوف يأتـون إلى بيـت العريـس قبـل ما تزف العروسـة فمـن كانت عنـده الرغبة والنية في الحضـور فسـياتي مع زفة العروسة وهو وقت وصـول العروسـة والزافـين لهـا، وهـذا بحسـب عادتهم أيامها هو الوقت المناسـب فمن تأخر عن ذلك فإنه لن ياتي ولن يُنتظر...

هنا يستخدم للإشـارة بأهمية معرفة الوقت المناسـب للحضـور في أي نشـاط، بالإضافة إلى معرفـة متى يجـب أن تمارس نشـاطات معينة.. كإعداد عمل معين أو شراء أشياء مرتبطة بحدث معين..فمثـلا يقـال عندمـا يأتي يـوم العيد ولم تشـتر ملابـس للعيـد إذا فأكيد لن تشـتري بعد العيـد..أو حتى إذا تم شـراؤها فلن يكون لها أثر أومعنى مثلما كان في وقتها.

باختصار يعني أن كل شيء بوقته حلو.

38 - ذي ما يربوه أهله يربوه الناس:

هنـا التربية والعقاب والثـواب يبدأ في البيت ليعرف المرء الصحيح من الخطأ. وان لم يبصر في وقت مبكر يضطر إلى المرور بتجارب في إطار المجتمع تجعله يعرف الصحيح من الخطإ ولو متاخرا...

39 - ذي ما معه خير لأهله ما معه خير للناس:

هنا الخير من العطاء المادي والمعنوي يفترض أن الأهـل أحق الناس به، فمن لم يعط أهله خيرا فلا خير فيه لأحد...

40 - ذي ما يشتغل ببيت أبوه يشتغل عند الناس:

هنا نصـح وإرشـاد للعمل، أي أن يعمل الفرد مـع نفسـه وفي بيتـه، أفضـل مـن أن يعمـل عند الاخرين، وكأن فيه استقراء لمستقبل الشخص الذي لا يشعر بالمسؤولية من صغره، والعمل مع أسرته بأنه سياتي عليه يوم ويشتغل عند الآخرين للحاجة أو الاضطرار. وقد يرمز إلى تعلم حرفة الآبـاء والأجـداد حتى يتمكن مـن مواجهة أعباء الحياة بحرفة أو مهنة تجعل منه شخصـا فاعلا في المجتمع. بحيث يستفيد من تجاربهم ونصحهم في وقت مبكر من عمره.

هـذه الثلاثة الأمثلـة (40-39-38) تمثل معنـى عاما واحـدا وإن اختلفت جزئيات المعنى فالأصل هنا إن من لم يتعلم في بيت أبويه سيعلمه الناس لأن المجتمـع يفرض رأيـه النهائي على الفرد سـواء تعلم قبل أن يخرج إلى المجتمع أم لم يتعلم...

حرف الراء

41 - راعي بقر خالته آخر من سرح وأول من تروح):

هـذا يضـرب في الشخص الـذي يبالـغ في السـرعة في إنجـاز أي عمل لا يحبـه، وكأنما هو ذلك الفرد الذي تأمره زوجة أبيه (الخالة) بأن يرعى لهـا أبقارهـا وهو مكره علـى ذلك فذهب (سرح) متأخراً وعاد (تروح) أول الرعاة.

42 - رَوِّي الحليم النِجْد ولاترويه المقطاعة:

أي لا تشـرح للشـخص الذكي أو النبيه شرح التفاصيل، بل أشّر له إشارة الى الطريق من بعيد وسـيتعرف هو من ذات نفسـه على أقصر الطرق (المقطاعة).

حرف الزاي

43 - زيدي ماء زيدي طحين:

طبعا التشبيه بالعجن هنا لكن عجن دون بصر أو بصيـرة إما لقلة الخبرة أو عمـدا بحيث يظل يعيد ويكرر ويحصل على نفس النتيجة.. فالمعنى مصـور هنـا بأسـلوب بلاغـي عجيـب ومميز.. حيث أن القارىء للمثل أو السـامع به يشعر بتلك الصـورة المتحركـة بامرأة تخلـط الطحين بالماء لغرض الحصـول على عجين بتماسك معين وإذا بالطحـين يزداد على الماء فتضيـف المـاء لتعادل الطحـين لكنهـا تكـثر منه فيزيـد المـاء ويخرب العجـين، فتضـطر أن تزيـد طحينا..لكـن ليس بقـدر.. بـل أكثر ممـا يجـب.. فتجـد أن لا مفر إلا بإضـافة قليـل من المـاء وتخطـىء التقدير.. وهكـذا تظل في دوامة العجين ما بين إضـافة ماء وطحين..

هذا المثل يهدف إلى توضيح فكرة هامة جدا وهـي العمل دون تقدير أو تقديـر الأمور والتعامل معهـا بطريقة غـير معتدلـة أو عشـوائية أو دون تخطيط أو تجربة مسـبقة..أي التصـرف في أمر دون بصر أو بصـيرة، أي أن يعمل نشاطا مسببا لحدوث شيء معين ثم يعمل نشاط آخر قد يهدف به إلى إيجاد حل لكنه يزيد في المشـكل، من جهة أخرى فيضطر لتكرار النشاط السابق ...وهكذا

44 - زوجك على ما تعوديه وإبنك على ما تربيه:

الزوج يتشكل بما تعوده زوجته، والابن يتشكل بحسب تربية والدته، أي أن المراة وتعاملها معهما هي السبب في تشكيل السلوك النهائي لهما.

45 - زاد الماء على الطحين:

عندمـا يفيض الكيل بأحدهـم وتزداد الأمور

عـن حدها يلجـأ لهذا المثل تشـبيها للظرف كأنه عجينـة رخوة زاد المـاء على الدقيق فلم يسـتطع التحكم بها..

حرف السين

46 - سع ليلة بغير عشاء:

سـع هي باللهجة المحلية وتعني مثل أي (مثل الليلـة مفـرد ليال التـي يكون أصـحابها جائعين فلاهم ناموا ولا خلص ليلهم بصبح بغير حالهم هـذا، فهـم ينتظـرون الصبـح بفـار غ الصـبر ليحصـلوا على وجبة الفطار فالجوع يحاصرهـم مـن جهة وطول الليل يشـعرون به أطول ما يكون. .وهذا فيه إشارة الى جمع ظرفين سيئين في نفس التوقيـت فلا أكل ولا فسـحة من نهار للتصـرف وتغيير الحال)

يرمـز هذا المثل لطول الوقت الممل، وخاصـة عندما يكون انتظارا، أو سأما لأي حدث يطول في استهلاك الوقت دون حصول المتعة أو الفائدة.

47 - ساعة الأكول تضيع العقول:

أي سـاعة الأكل يتشـوش العقل..وخاصة إذا كان المـرء جائعـا جداً..فـلا ينتبـه أو يركز على تفاصيل قد يعيها في وقت آخر...

48 - سبحان مجِّزع السلع منفق البضع:

هنـا تسـبيح الغرضـ منه قد يكـون اعترافا بقدرة الله في تسـيير الأمور أو سخرية على سلعة بايرة أو بضـاعة راكدة، ويسـتخدم هذا المثل من قبل النسـاء عندما يحضـرن عرسـا ولا تعجبهن العروس..لدمامة، أو لسوء خلق..!

49 - سارق ومبهرر:

هنالـك مـن الأشـخاص من يسـتحقون هذا المثل لأنهم يسرقون حقوق غيرهم ويزيدون على السـرقة تعاليا..وعنجهية..والبهـررة هنـا تعني فتـح العينـين بأقصـى درجة وهو تعبير جسـدي يراد به الزجر والتخويف...

50 - سمحنا له يتفرج دخل يرقص:

هنا سُـمح له بالفرجة فضـلا وكرما فاستغل الظرف واندمج حتى وصل الى أن يكون هو محور الفرجة من رقص وحركة. وهذا يقال لمن يسـمح له بدور محدود فيصـدق نفسـه ويتطـاول ويرى نفسه جديرا بأن يمارس كل ما يريد...ويزيد

51 - سيري لش تجاهش تجاهش..لا أهلش تجاهش ولا بني عمش وراش:

أي امشـي بخطـوات واثقـة علـى مهـل ولا تستعجلي فلا يوجد أحد من أهلك أوبني عمومتكِ، ليصوبوا إن اخطأت أو يتمموا إن قصرت.

حرف الشين

52 - شوقي

شوق العاطشي للماء وشوق الغنم للمرعى:

هـذا الشـوق والحنـين عندمـا يبلـغ مبلغه، فيُشـبَّه باشـتياق من بالغ به الظمـا للماء..وأكد عليها بشوق الغنم الجائعة للمرعى..

في الغالب يُبدأ الحديث بهذا المثل ا سـتهلالا للتحدث عن امنية أو رغبة ملّحة..

53 - شَيَّب وعادوه شباب:

يطلق هـذا القول لشـرح المآسـي والمصـائب لشخص عانى كثيرا في حياته لدرجة أنه شاب وهو لا زال في مرحلة الشباب..وأحيانا يطلق لاستحثاث الهمم الشابة. عندما يصيبها نوع من الفتور..

حرف الصاد

54 - صام صام وفطر بلصّام:

هنـا تقديـس للصـيام بـأن يكـون إفطـاره مميزا، ليس صـياما صياما ثم ينتهي بفطار غير مجد (لصـام) (العلـك)والمقصـود بـان نهاية الصبر ينبغي أن تكون نهاية ظفر ونيل...

55 - صابح القوم ولا تماسيهم:

أي اذا اضطررت لسـفر فاعمل حسابك بأن تصـل عند من تقصدهم في سـفرك في الصباح لا المساء...فالصبح فيه استبشار وفرح بالاضافة

الى أن الحـرج أقل من النزول عندهم في المسـاء حتى ولو كانوا أقارب لك..

56 - صبّن ثوبك ونقّي وأشتم صاحبك وبقي:

أي في إنجـاز الأعمـال أتقن عملك وخاصـة تلـك المتعلقـة بأغراضـك، لكـن حينمـا يتعلـق الأمر بسـلوك أحد أصـدقائك أو أقاربك حتى لو اضطررت لشتمه فلا تذكر كل ما فيه وإنما تجاوز وغض الطرف عن جزء من معايبه..

57 - صنعاء ما إبتنتش بيوم:

الاستدلال ببناء صنعاء لأنها عاصمة وحاضرة اليمن من قديم الزمن وهنا تأكيد وتجسـيد على أنها مدينة بناؤها مميز، لذا لم تبتنى بيوم وهذا ديدن كل عمل عظيم يحتاج الى وقت..وصبر

58 - صلّح الخشبة توقع عجبه:

أي أن الخشـبة ذلـك العود الناشـف الذي لا حياة فيه إذا تزينت تصـبح شـيئًا جميلا وتعجب النـاس، والقصـد هنـا أهميـة التزيـن للمـرأة بالذات...

حرف الطاء

59 - طريق الأمان ولو مسيرة ثمان:

أي اسلك الطريق الأمن حتى وإن طال سفرك خـير من الطريـق الخطر ولـو كان مختصـرا.. حتـى لو أخذ منك ثمـان (أي ثمانية أيام) وهنـا الثمان من السـبت الى السبت مثلا هنا يستخدم في لهجة أهل هذه المنطقة أكثر من اسـتخدامهم للفظ أسبوع.

60 - الطول طول الخشب والقُصر قُصر الذهب:

أو يقال

61 - الطول طول الهبل والقصر قصر الذهب:

وكلاهما يشـيران الى أن معظم طوال القوم كمـا الخشـب المسـندة..فيهم نـوع مـن الهبل.. أمـا القصـر أو القل فهو إشـارة الى جـودة ونوع المضمون..وهنا العتب على قائل المثل في إجحاف حق الأذكياء من طوال القوم...

62 - طلوبي ومتشرط :

هـذا الطلوبـي هـو الشـحات الـذي يطلـب الآخرين وجاءت تسميته مشتقة من كثرة الطلب والسـؤال للناس..ولكنه هنا متدلل لايرضـى بأي شـيء !!ممـا اضـطر أحدهـم إلى معايرته بهذا المثل.

حرف العين

63 - علـى مـن تغـرر يـا داهيـة؟ قـال علـى قليـل المعرفة:

هـذا نوع آخر مـن الأمثال التـي تكون بمثابة سؤال وإجابة عليه

فالسـؤال على من يتم تغريرك يا داهية- أي باسـتخفاف بعلمه ومعرفته - فيكون لسان حاله ردا بأن تغريري على من لا يمتلك معرفة قط أو لا يمتلك معرفة بي وبصفتي.

وهنا يقال لحال الجاهل الذي لا يصـدقه إلا من هو أجهل منه...

64 - عيون تتحازر وقلوب تتجازر:

العيون هي مرآة القلوب فعندما تتحازر فهذا يعنـي أنهـا نظرات غـير حانية فهي تؤكد شـرر القلوب وعكر الصفو بين أصحابها..

65 - عليك على أول المرق وآخر القهوة:

هـذه نصـيحة في تخـير أطيـب الأكل..فأول الحسـاء هو أطيبـه لتركـز الطعم فيـه..وآ خر القهوة هو الأطيب مـن أولها..لأن أول كأس منها لازال غير مركز...هنـا الجمع بين المرق والقهوة بطريقة بلاغية فاسـتخدام الأضداد جاء جميلا ومحقا في نفس الوقت.

66 - عصرِة وسِنّة سوا:

تقـال هـذه الجملة لمـن يـأكل أكلا ذا رائحة ثابتة مثل الثوم أو البصل فإن أكل ربطة منها كما هو حال أكل سّـنة (فص) لـذا يلزم الحذر من السنة كما الربطة...كما يستخدم هذا المثل تورية برائحة الثوم على من يفسـد أو يأكل مالا حراما. .فإن من يسـرق مـالاً حراماً كثـيراً كان أم قليلاً فإن رائحته سوف تفوح...

67 - عَصِّبْ لك فِرسِك:

أي ربط لك فرسك (أجاصن) بحبل تخيل كيف ستستطيع أن تكمل المهمة بنجاح... ويقال هذا لمن يصعب عليه إتمام أمر متعلق بآخرين...

حرف الغين

68 - غلِّق بابَك و صُون جارَك:

أغلق باب منزلك وأحكم إغلاقه وحافظ على علاقتك مع جارك بالصون والأمانة أفضل من أن تجعله مفتوحاً وتتهم جارك بسرقة أو ماشابه... هنا التعبير حقيقي ومجازي ممكن القياس عليه في أمور كثيرة.

حرف الفاء

69 - فتح بيتك وإفتخر وإلا غلّقه وإستتر:

هذا خاص بمن يرغب بالوجاهة الإجتماعية فإما أن يفتح بيته ويستعد لعاقبة ذلك من صرفيات ونثريات، ووقت، وخصوصية، ويتفاخر بهذا الامر...دون تبرم أو شكوى أو أن يغلقه ويستر حاله من الإحراج.

حرف القاف

70 - قد قلبي منه دود وعقارب سود:

هنا تشبيه قلب الواحد عندما يمتلىء غيظاً وكبتاً من أحدهم فكأنما عششت فيه الدود والعقارب..السود التي هي أخطر نوع من العقارب وهذا القلب الملآن ضيما وضيقا كأنه ملآن حشرات متحركة وسوداء معتمة..هنا الكناية على أن القلب غير مرتاح غير مستقر بسبب الظلمة والعتمة الشاغلة له...

وقد يُفهم من المثل هذا شيء آخر وهو أن الانسان يضر نفسه عندما يكبت غيظا تجاه آخر فقلبه هنا امتلأ بكل أنواع الحشرات الضارة !

71 - قلب الأم في الولد وقلب الولد في السَنَد:

هنا قلب الأم معروف في قلقه وحبه واشتياقه للولد فهو بشكل متصل يحمل هم الولد ويحمل الحرص عليه..وقلب الولد لايبادل الأم نفس المشاعر بنفس القوة ونفس الاتصال فلا يأبه ولا يهتم إلا بسند من عمل أو مال أو غيره...

72 - قلة الإلف محولة:

قلة الإلف هي عدم التعود والتآلف على أمر ما...فمثلا عدم التآلف مع الغنى..أو الثراء يجعل من الشخص تصرفات غير مقبولة أوغير معقولة..لذا شبهت كأنها محوله (سنة فقر) أو كارثة...فمن كان قليل الإلف لمال أو لسلطة يظهر عليه عدم حسن التصرف وكأنه في نقمة لا نعمة فالمحولة هي السنة التي لاخير فيها ولا نعم..

73 - قلة العقل محولة:

هنا أيضا تشبيه لقلة العقل بعدم الاتزان وعدم القدرة على اتخاذ القرارات الصائبة كأنها نقمة، والنقمة هنا على من يعولهم قليل العقل أو من يسيرون بعد مشورته.

74 - قليل العقل مستريح:

وقليل العقل هنا يظهر مرتاح البال..لأنه لا يأبه لما يقول أو لما يفعل..بل مرتاح من الفراغ والخواء.

حرف الكاف

75 - كلمة الحر ميزان:

هذا المثل يمثل تاجاً على رؤوس بقية الأمثال.. بل إن جاز التعبير فهو عروس هذا العمل..فالحر الذي لا يعبد مالا ولا قرابة ولا مصلحة ولا هوى فإن كلمته تظل حرة ثابتة في كل الظروف... مقياسها واحد ومعيارها واحد وهي الكلمة المنصفة العادلة كما الميزان.

ويقولون في قريتي أيضا:

- يد الحر ميزان

أي أنه لا يحتاج إلى ميزان عندما يقسم شيئا فيده قادرة على العدل دون استخدام أدوات.

76 - الكسل يورّث الجوع:

عاقبة الكسل والتكاسل الحتمية هي الجوع.. كما هو حال معظم المجتمعات العربية اليوم...

77 - كل حالي غالي:

كل ما هـو جميـل أكيد لـه ثمنه الغالي سـواء مال أو وقت أو جهد.

78 - كلام الحر دين عليه:

الحـر إذا قـال كلمته وفـى بها، لأنـه يرى أن القول هو أساس الفعل.. ومن لم يوفِ بالكلام لن يوفِ بالأفعال والمواقف.

79 - كثره وقله سوى:

تقال خاصـة في الأكل..سـواء تأكل القليل أو الكثير فالأثر واحد...

80 - كلمة وعشر سوى:

أي أن الشرح بإيجاز يحمل نفس المعنى ونفس المضـمون حتى لو أطنب الشـارح...لذا فالأفضل الإيجـاز والاختصـار...وعادة يقال لمن لا يسـمع القـول أو الأمـر مـن أول قـول وخاصـة في تربية الأطفال..

81 - كل شيء يمدر إلا الدَّرْ:

أي كل الطعام إذا أكل بشـكل يومي فإنه يُمل إلا الطعام المشـتق من الألبـان..(الدر) فإنه لا يمـل ففـي قريتي يعتمـدون على الحليـب واللبن كوجبـات يوميـة متكررة..حيـث يدخـل في كل الوجبات الثلاث...وبأشكال متنوعه ولا يملونه.

82 - كل بيت وبينه حمام:

أي كل أسرة أو عائلة بها شخص أو أكثر سيء السلوك...فليست كل الغرف دواوين..

83 - كل طاهش له ناهش:

أي كل ظالم له يوم سـيأتي عليه بظالم أقوى وأشد بطشا وقسوة فيكون سببا مسخرا للانتقام من ظلم سابقه وهكذا.

84 - كل واحد يرده اصله:

كل شخص منا له معدن معين هذا المعدن هو الذي يحدد سـلوكياتنا وتصرفاتنا في الشدة وفي الرخاء، وقد يفسر الأصل هنا بالنسب فإذا عاب أحدهم في سـلوك معين يردونه الى أصـله ونسبة الضعيف..

85 - الكلمة الطيبة تكسر العود اليابس:

جميلـة هي الكلمـة الطيبة التي تأسـر القلب والنفس..وتجعـل مـن العـود القاسـي يلين حتى ينكسر احتراماً وإجلالاً..

حرف اللام

في قريتـي يقولون لا بمعنـى إذا..لذا فمعظم ما ورد من الأمثال تحت بند حرف اللام معظمها تبدأ بلا والقصـد بها إذا الشرطية..التي تحتاج إلى جواب.

86 - لا قد ولد سميناه:

إذا ولد المولود سـموه في حينه، وهذا إشـارة واضـحة لعدم الخوض في أمور مستقبلية، ولسان الحال خلينا في لحظتنا هذه.

87 - لا جاك يوم الحمار قمت له قومه:

يعني إذا جاك يوم شديد فيه شجار أو مشكلة معينـة يجب أن تقف لـه وقوف. فقمت له قومه هنا تكرار وذكر المصـدر للفعـل قم من قام وهي باللهجـة (قومـه) لتأكيـد جاهزيتـك وإعطائه كل اهتمامك فتغيير مجلسـك وسكونك يدل على التغيير الفعلي المناسب. أي أن تتعامل مع المواقف حسـب مـا تقتضـيه أهميتهـا، فيوم فيه مشـكلة يستحق منك الوقوف والثبات والتعامل بكل قوتك حتى تتمكن من السـيطرة أو الخروج من المأزق أو الظرف ذاته.

88 - لا غريمك الدولة من تشارع:

اذا قضـيتك مـع الدولـة فصـعب جـدا أن تتحاكم معها.

89 - لا حيرف القبيلي دور دين ابوه:

عندمـا يصـاب المـرء بفقـر أو حاجـة يلجأ للبحث عن دين أبيه من النـاس..

90 - لا كبر ولدك خاويته:

الطفل يحتاج إلى معاملة معينة حين صغره.. أما حينما يبلغ فتجب معاملته بطريقة أخرى وهي معاملة الأخ لأخيه.

91 - لا تبكي على من مات ابكي على من خف عقله:

هنا لا الناهية والتي تنهي عن البكاء عن موت شخص منا بل يستحق البكاء من أصاب عقله خفة أو بلاهة بسبب مرض أو حادث أو عارض.. فالعقل هو ما يميز الانسان...

92 - لا شبع الربح برذم:

أي إذا شبع الربح -وهو القرد -وهنا المقصود بأن الشبع يقود الى التبذير والإسراف...وخاصة عند من لم يتعود على العيش في ترف من صغره... وبرذم فعل ماض يدل على اللعب بالأكل ورفس النعمة بعد الإحساس بالكفاية والشبع...

93 - لا تسأل عن سوق وأنت وارد اليه:

لا النافية هنا تنفي عن السؤال عن السوق وأنت ناوي الدخول إليه فهنا تأكيد على أن تجربة الانسان للشيء أفضل من السؤال عنه إذا ما اقترب منه..

94 - لايعجبه العجب ولا الصيام برجب:

هذا المثل منتشر بكل الثقافات العربية والمقصود به الانسان ذو الطبع الصعب الذي يعد إرضاؤه غاية لا تدرك.

95 - لابد من صنعاء ولو طال السفر:

- لا قدك سارح كثرت بالفضايح:

عندما ينوي أحدهم الرحيل من مكان معين إنه يكثر بالفضايح ويظهر كل ما بداخله من دوافع مكبوتة ورغبات..وهذا طبع المغفلين..أو الصابرين كبتا وقهرا..

96 -لا تكتال من زوة واحدة ولا تكيل لا زوة واحدة:

هذا المثل يؤكد حكمة هامة في الحياة وهي التنوع الجميل فهنا يؤكد قائل المثل بعدم شراء الحبوب من مكان واحد حتى اذا طلع بعضه مغشوشا أو به علة فإنه لن يخسر جميع ما اشتراه لتعدد مصادره..وكذالك عندما يود أن يخزن الحبوب فلا يجعل كلها في مكان واحد حتى اذا حصل لها ما يكره من ظرف فإن لديه مجموعة في أماكن أخرى..وهنا كناية تستخدم للزواج والنسب..فيعني ألا يزوج جميع أقاربه من أسرة واحدة ولا يزوج بناته أو قريباته الى أسرة أو بيت واحد بل الأفضل التنويع...

97 - لا ولد الناس ولدك ولا بلد الناس بلدك:

هنا نفي فولد غيرك لن يكون كولدك..ولا بلاد الناس وإن أعجبتك ستكون كبلدك ووطنك الأول وإن أحببتها..

98 - لابد من صنعاء ولو طال السفر:

هنا نية بتحقيق الهدف بزيارة صنعاء أو أي هدف آخر حتى وإن طال السفر وزاد الجهد.. ويقال هذا المثل لإثبات العزيمة القوية في تحقيق المراد.

حرف الميم

99 - ما مرة الا من بين رجال وما بقرة الا من بين اثوار:

أي أن أفضل النساء تلك التي تتربى بين رجال إخوة وأعمام وأخوال، فتتعود على طلباتهم والتعامل معهم واحترامهم ومراعاة خصوصياتهم فتكون أكثر جرأة وأكثر رصانة وأكثر خبرة حينما تتزوج، وكذلك حال البقرة أيضا !

100 - من ظهر غيرش فَدْرِيْ:

وهذا يطلق على الشخص المستهتر الذي لا يشعر بالمسؤولية في المحافظة على الماديات بشكل عام والانفاق بشكل خاص، فالممتلكات المادية عندما يساء استخدامها، أو تتلف بطريقة لا مسؤولة، أو عندما يتم التبذير والصرف من مال الآخر بحيث لا يستشعر بحجم الخسارة لأنها من

كسب الآخر ومسؤولية الآخر..غالبا ما يستخدم للأبناء عندما يبدأون في سن المراهقة وطلباتهم تكثر..ولا يكون عندهم الإحساس بالمسؤولية للحفاظ على حاجياتهم أو ممتلكات الأسرة.

101 - ما بدي بدينا عليه:

أي لا تخطط ولا تفكر ولاتهم..إذا ما جاك الحدث ففي نفس التوقيت واجهه سواء بتقبله أو بمباركته أو بمقاومته، أي لا تفكر في شيء هام حتى يظهر لك، وهذا يستخدمه كثير من الناس المسوفين..والذين يؤجلون كثيرا من الأمور لحين آخر...

102 - من تعلي رجم ومن توطي شتم:

أي أن كلاً يستخدم السلاح الذي يتناسب مع موقعه فمن كان في الأعلى سيستخدم الحجر ومن كان في الأسفل لا يوجد لديه وسيلة مناسبة إلا الشتم مع استشعار قلة الحيلة هنا.

103 - مَحَّد يخرج من بطن أمه متعّلم:

محد (اختصار لِ ما أحد - أي لا يوجد أحد)

الخبرة تأتي من تجارب الحياة، لاتأتي مع الجينات الوراثية..فالمولود يولد على الفطرة والتجارب تعلمه.

وهذا يقال لغرض التشجيع خاصة لمن أخطأ أو اعترف بعدم خبرته...أو طلب مشورة.

104 - ما تصبطش الحنا إلا بيد من تحنا:

الحناء هي صبغة مشهورة في اليمن عامة وفي قريتي خاصة فتستخدمها النساء للتزين في الأعراس والأعياد والمناسبات الدينية مثل جمعة رجب مثلا...ولكن استخدامه هنا يدل على أن من صنع معروفا فلن يذكر إلا هو..ومن صنع شرا فسيذكر بما صنع.

105 - ما رَجَّال إلا برِجَال :

أي لا يوجد رجل له احترامه وقدره إلا ولديه رجال يتبعون أوامره ويرافقونه أينما ذهب.. ويحضرون معه في الموقف الجلل..وهذه نزعة قبلية دارجة عند معظم أفراد المجتمع المحلي اليمني.

106 - من يشتي الدادح ما يقول آح:

من يريد أمراً فيه مشقَّة وتعب فلا يتشكى لأن التشكي يصبح تحصيل حاصل..ونتيجة بديهية.

107 - ما تموت العرب إلا متوافيه:

هنا قانون الفعل ورد الفعل يظهر جليا... فالعرب لا تموت الا متوافيه من الأخذ والرد... ويقال هذا تهديدا ووعيدا..وخاصة بعدما يقع الشخص في مأزق من صنع آخر خصيم له..

108 - ما أبصرت من الجمل إلا أذانه:

يقال هذا ممن خبرته أكثر لمن خبرته أقل.. في حديثه عن تجربة معينة ليوضح ما خفي.. أنه أعظم..وكأنه لايرى من الحقيقة إلا كحجم الأذنين من حجم الجمل وهذا تشبيه بليغ فكم تمثل الأذنان من حجم الجمل..!

109- ما يحك جلدك مثل ظفرك:

ما يفيدك أحد من الناس مثلما تفيد نفسك بنفسك.

110 - ما يصلي المصلي الا وساهن من الله مغفرة:

هنا الصلاة على الرغم من أنها فرض واجب إلا أن المصلي يرغب في الغفران..ويطمع في المسامحة من ربه وكذلك ديدن الأنشطة الأخرى في المعاملات بين البشر لا أحد يقدم لك خدمة أو شيئا بدون مقابل. ورأيي أن هذا التعميم قد يكون غير صحيح في بعض المواقف ومع بعض الشخصيات.

111 - من جالس جانس:

من كثرت مجالسته لشخص فإنه يكتسب من صفاته وسلوكياته.

112 - من دق الباب حصّل له جواب:

أي لا يأتي جواب أو ردة فعل من دون فعل. .وأصل الفعل طرق الباب سواء باب القبيلي أو باب الله. .وأبواب الحياة كثيرة ومتعددة..

113 - من شقي لقي ومن رقد تمني:

من تعب واجتهد حصل على ما تمنى. .ومن كسل ونام يظل في مرحلة التمني ولا ينال شيئا.

114 - من كثر هداره قل مِقداره:

صحيح فكم من شخص قلت قيمته وقل قدره في كثرة الكلام والهدار.

115 - من فضّل ولدْ على ولدْ إلى جهّنم ورِدْ:

يعجبني العدل المتجلي في هذا المثل ففعل الشرط فيه الظلم والتمييز بين الأولاد..وجواب الشرط عقاب جهنم إنها ساءت مصيرا.

116 - منساير الخادم أصبح نادم:

لا أدري ما نوع الندم هنا لكنه إشارة الى عدم مسايرة من يخدمك فسيخرجك عن مستواك. أو باكتسابه لصفات معينة لا تليق أو أن الخادم سيستغل هذه الصحبة بطريقة أو بأخرى..

117 - من شاف دار الدولة هدّم عِشّتَه:

هنا مقارنة صلاحياتك بغيرك..مثلما دارك بدار من هو أغنى منك بكثير.

118 - مِكحّلة وسارِحة تورِّد وساهنة إن الكُحِل يُزوِجْ:

هذا المثل يطلق على راعية الأغنام والأبقار والتي تسوقها إلى مورد الماء وهي متزينة بالكحل لتبدي جمال عينيها ظنا منها بأن الحكل هو السبب الذي سيجذب لها فرص الزواج ؟ فالمورد هو المكان الذي يسمح لها بالاختلاط مع شباب قريتها والقرى المجاورة..أثناء سقيهم لمواشيهم.

119 - من لقي أحبابه نسي أصحابه:

أي أن العلاقات درجات فالأحباب هم أعلى المراتب وأعلى الدرجات..فـإذا ما حضروا أ زاحوا الأصحاب من مرتبتهم..وحازوا جُلَّ الاهتمام.

120 - من هالك لا مالك لا قباض الأرواح:

يقال عندما تصادف أن تقع من مشكلة الى أخرى وتهرب من وضع سيء فتقابل وضعا أسوأ، وهذا يعكس التدرج من الأقل أثرا الى الأكثر ضررا كمن ينتقل من تعب وعسر الى موت محقق...

121 - ما تكسر الحجر إلا اختها:

أي لكل ظالم نهاية بظلم آخر من نفس الفصيلة ونفس القوة وعلى الرغم من التأنيث هنا إلا أن المعنى عام للرجل والمرأة والمعنى الأكثر استشعارا له حين يمر على مسامعنا هذا المثل هو أن المرأة التي تكيد سياتي يوم وتكسر شوكتها امرأة أكثر منها كيدا ودهاء..

122 - من يشتي الداداح لا يقول آح:

أي من أراد الهلكة أو الدخول في معضلة فالأسلم ألا يرجع يتشكى ويولول..

123 - من تعّول بجني خطف:

تعول أي طلب المعونة وهي كلمة شائعة في قريتنا تستخدم كثيرا كأنها مشتقة من العون (فيقال تعون في بعض القرى أما في قريتي فصيرت تعول)

فعندما تطلب من طفل أن ينفعك بإحضار شيء أو بتبليغ أحدهم خبرا، لكن حينما لا تحسن اختيار من يقضي لك أمرا..فانك ستضطر غاضبا" لقول هذا المثل..فكأنك طلبت العون من جني فذهب ولم يرجع. .بل كانه خُطف عند أحد من جماعته..!

124 - من خبّى من عشاه أصبح يراه:

هنا نصيحة للادخار...فمن يقتصد في عشائه وخبأ جزءا منه (اي احتفظ) فسيفرح برؤيته حين يصبح مبكراً يبحث عن فطور...

حرف النون

125 - نام نومة أهل الكهف:

يقال مباشرة لمن نام وطال نومه، وبشكل غير مباشر كاستخفاف لحال غير مريح كمن طال سباته ولم يطور نفسه سريعا مقارنة بأقرانه.

حرف الهاء

126 - هواء الساتي خبز:

أي جو هذه القرية تحديدا كأنه خبز تأكل منه (قرية في منطقة بني سيف العالي تتميز بهوائها العليل في كل فصول السنة)، وهنا تشبيه بليغ يدل على من استمتع بهذه الأجواء العليلة فكأنه يأكل أساس الأطعمة، فالخبز في هذه المنطقة صنف أساسي في المائدة، ومن ناحية صحية ففي الموضوع حكمة لأن الهواء العليل يؤثر تاثيرا عاليا على صحة الفرد، كما هو تأثير الغذاء.. أيضا الحكمة في اختيار كلمة خبز دون غيرها من أصناف الطعام الأخرى فالخبز أساس لا تقام الموائد بدونه بالإضافة الى أن الجميع متفق عليه فليس هو صنفا قد لا يوافق هوى بعض الأمزجة.

127 - هدده بالموت يرضى بالحمى:

هذا خاص بالمفاوضة فعندما تهدد أحدهم بشيء كبير يرضى و يخضع بالشي الصغير لانه خاف من أمر أكبر كما هو الحال عندما تخير أحدهم بالموت أو المرض فيفضل المرض..لأن الخسارة هنا أقل

حرف الواو

128 - وَرْوَرْ والكلب الأعور:

يقال لمن يكرهه القوم وتمنون مغادرته فحتى إذا جاء يوم مغادرته من بينهم فيقولون هكذا خلف ظهره..على عكس قولهم لمن ينوي المغادرة وهم له محبون..فيودعونه بالسلام وأحلى الكلام.

129 - وجِّهتش الحَيدْ مِن قِّل الحَشيش:

تقال هذه الجملة للبقرة، فالمعنى الحرفي هوأن صاحب البقرة وجهها الى الجبل لترعى في مكان مفتوح -وعادة يطلق على المكان الخطر في المرتفعات بالحيد -والسبب هو قلة الحشيش لديه فكأنه يشرح لها الأسباب التي دعته لهذا التصرف، لكن القول هنا يستخدم في ظروف أخرى لا تتعلق بالمواشي فحسب، بل تتجاوزها الى الأشخاص أنفسهم فمثلا أحدهم لا يستطيع أن يصرف على أولاده فيوجههم إلى الشارع للعمل أو للشحت، ويُستخدم في شرح ظرف اضطراري يدفع الشخص لأن يسلك سلوكا قد يستغربه الآخرون...

حرف الياء

130 - يا ذي صبرتي سنة ماعاد يضرش ثمان:

الصبر قيمة من أهم القيم الاجتماعية وبالغالب يطلب من المرأة التحلي بها وهذا المثل يؤكد بأنها قد صبرت وقتا طويلا فلا باس من الصبر فترة إضافية أخرى وخاصة أنها قصيرة فهنا ثمان (ثمانية أيام أو أسبوع) فهي قصيرة مقارنة بصبر السنة الكاملة..وهذا فيه تحفيز بالصبر لميقات محدد..وليس الصبر بشكل مفتوح..

131 - يا راقصة بالغدراء ماحد يقولش يس:

الرقص بين النساء في المناسبات الاجتماعية من أعراس أو أعياد أمر معتاد، ومن ترقص تسمع كلمات وإشارات التشجيع والتعويذ من بقية النساء الحاضرات وتحديدا بترديد كلمة يس... يس (وتنطق ياسين ياسين)..مرتين . أو(يس على الطارف) اذ بالغالب ترقص اثنتان، لكن أن ترقص إحداهن في الظلام فمن سيراها ليقول لها يس !!

والمعنى يشمل حين تنجز عملا..أي عمل يفترض أن توضحه للناس من حولك حتى يهتموا بك ويعتمدوا عليك. أما في الخفاء فلن تجد أحدا يبارك ذلك...ولن يعرف قدرك ومجهودك أحد..

132 -يومه عيده:

يقولون فلان يومه عيده

يطلق على من لا يفكر بالغد، ويتصف بقصر النظر فلا يرى إلا يومه فيستمتع به ويصرف به

ما يملك دون أن يخطط كيف سيقضي بقية الأيام التالية.

هنا جاء بصيغة المذكر لأن في الغالب المرأة تكون أكثر تدبيرا من زوجها إلا ما ندر..

133 - يا هارب من الموت يامتلاقي به:

قد يعجب هذا المثل أولئك أصحاب التنمية البشرية الذين يؤمنون بأهمية التركيز وتأثيره على حياتنا، فهذا المثل يؤكد بان التركيز على كيفية الهروب من الموت يجعلك تلتقي به بأقرب محطة، والموت هنا قد يكون شخصا غير مرغوب بلقائه أو ظرفا لا يحبذ الوقوع فيه.

134 - ياهارب من حوجمة لا كلبلابه:

هنا أيضا هروب من واقع مر الى واقع آخر أمر، وكأنه ترجمة للمثل بالفصحى (كالمستجير من الرمضاء بالنارِ) فالحوجمة هي شجيرة بها أشواك والكلبلابة شجيرة أخرى من نفس العينة لكن شوكها أكثر وأشد قساوة.

135 - يامفرق المرق أهل بيتك أحّق:

هنا الصدقة لاتجوز للبعيدين وأهل بيتك يعانون الحاجة، فالموزع للمرق وهي حساء الدجاج أو اللحم ينبغي أن يوزع ما فاض عن حاجة أهل بيته، وهذا المثل يؤكد قيمة اجتماعية هامة وتطبيقا لسنة محمدية مؤكدة ففي قريتي من يطبخ مرقا يكثر ماءه ويوزع لجيرانه بغض النظر عن مستواهم المادي.

136 - يفتجع من غومته:

يقولون فلان يفتجع من غومته

كناية عن الشخص الجبان فيفتجع من الفجيعة وهي الخوف وغومته أي ظله فكأنهم يقولون يخاف من ظله.

137 - يرعى مع الراعي ويأكل مع الذيب:

هذا المثل يقال لمن له أكثر من وجه فيتعامل مع كل أصناف المجتمع الصالح والطالح فهاهو يرعى مع الراعي وينتبه له على أغنامه وإذا ما أكل الذيب فريسة لا يمانع في الأكل معه، وقد تكون مهارة في التعامل لكن المعنى الذي يستوحى هو معنى سلبي وقيمة غير نبيلة في أن يكون الشخص إمّعة ليستفيد من الجميع.

138 - يعمل للشيء أيدي وأرجل:

يطلق هذا المثل على الشخص المبالغ الذي يضيف البهارات والنكهات فيخرج من الكلام أو من الموقف شيئا يستحق الذكر مع أن أصل الكلام أو الفعل بسيط ويسير، لكنه بمهارته البلاغية أو الانفعالية يجعل منه أمرا عظيما وقد يحمل المعنيين سواء إيجابا أو سلبا .

139 - يارُكنتش يالحرورة من حين بَتولش حمادي:

الحرورة هي اسم لمزرعة أو جربه كبيرة صاحبها مهتم بها ويثق في مردودها الموسمي، لكنه هذه المرة أخطأ في اختيار من سيحرثها وهو من يسمى حمادي...وهو شخص غير مهتم أو غير قادر على الحرث بطريقة مميزة...

هنا حسرة نستشعرها حينما قال صاحب الحرورة يار كنتش أي لن أركن ولن أثق بمردودك والسبب لأن حمادي هو من سيحرثك...وبالعادة يطلق هذا المثل حينما يود أحد إشعار الآخر بانه لايثق بعمله أو لا ينتظر نتائج مبهرة..من أدائه..

140 - يّس على الطارف:

ختمنا هذا العمل بذكر يس والقرآن الحكيم فتقال هذه البادئة اقتباسا من سورة يس. والتي تعد من أهم السور القرانية والمذكورة بكثير في ثقافتنا الشعبية اقتناعا بأنها سورة قضاء الحاجات وسورة للتحصين والتعويذ وهنا هي دعوة بالبركة والحفظ وتقال خاصة في مناسبات الزواج والأعياد حينما ترقص اثنتان..بطريقة عصف ذهني فكلاهما تسأل نفسها من هي الطارفة أي بطرف السرب وكلاهما في الطرف. ويقال هذا القول لإعطاء دفعة من الحماس والتشجيع.. للراقصات وابتهاجا في المقايل التي تصاحب الأعراس والأعياد.



خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية

عبد المالك أشهبون
كاتب من المغرب

تحظى خاصيات الإنجاز السردي في الحكايات الشعبية بسلطة مميزة في استراتيجية هذه الحكايات، حيث يعدُّ فعل الافتتاح شفرة مكونة من سلسلة الإشارات المنتظمة والمتقاطعة، التي تدل على رسالة متماسكة، ذات أبعاد جمالية، واجتماعية، وبنائية لازمت القص الشعبي الشفوي والمكتوب في كل الأمم، وعلى أساسها تتوالى الأحداث وتتراكم فيما بعد، لتنفرج حلقات الحكاية بالنهاية التي تعتبر لحظة تتويج سيرورة هذه الأحداث.

ولعل ما يسجل في الحقل النقدي العربي الحديث هو كثرة اهتمام نقادنا بالحكاية الشعبية سواء فيما تحمله من مضامين وقيم أو في مستوياتها المعروفة: الشخصيات، السرد، الزمان، والمكان... لكننا قلما نجد انشغالاً ملحوظاً، سواء على مستوى التنظير أو التطبيق، بمكون حكائي استراتيجي في علم تشكل الحكاية؛ ويتعلق الأمر بـ: «البداية» الحكائية [1].

فقد صار هذا المكون الحكائي من شدة الجهل به كالمعلوم الذي لا حاجة إلى بذل جهد يذكر فيه. وعليه، فإن ما يطبع تناول جل الباحثين له كان لا يخرج عن دائرة التعميم تارة، أو اللامبالاة والتجاهل تارة أخرى، وذلك من منطلق أنها لا تخرج عن أسلوب إعادة البدايات النمطية الشهيرة ذاتها، من خلال نماذج مهيمنة من البدايات معجما "كان يا مكان" ومحتوى (الخروج...).

وحتى حينما وضعت الحكاية الشعبية على محك المنهج البنيوي، كانت النتيجة هي عدم إيلاء عنصر "البداية" ما تستحقه من اهتمام، من حيث شعريتها، أو رهاناتها الفنية، أو دورها في تلقي الحكاية الشعبية عامة. وهذا ما نستشفه من كتابين رائدين في هذا المجال هما «مورفولوجيا الحكاية الخرافية»(1970) (Morphologie du conte merveilleux) للعالم الروسي الشهير فلاديمير بروب، وكتاب الباحثة المصرية: "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية" (1974).

فكما هو معروف، فقد ضبط فلاديمير بروب في كتابه الشهير: «مورفولوجيا الحكاية الخرافية»، عناصر الحكاية العجيبة على نسق المراحل المحددة التالية: البداية (النقص ثم الخروج)، والمغامرة (مواجهة المواقف الخطرة أثناء البحث عن الهدف)، ثم النهاية (المتمثلة في العودة بعد تحقيق المهمة الصعبة، ثم الزواج مع اعتلاء كرسي الحكم أحيانا، ومعاقبة الأبطال المزيفين).

فالبداية/ الاستهلال، من وجهة نظر فلاديمير بروب، يقصد بها ذلك النص التمهيدي الذي يعطينا لمحة عن الأسرة أو المدينة أو المكان الذي ستقع فيه الأحداث، أو الذي ستنطلق منه، ويتم خلاله التركيز على تعداد أوصاف الشخصيات التي ستتقمص فيما بعد دور البطل، كما أن الاستهلال ليس وظيفة وهو متغير من حكاية إلى أخرى، إلا أن وجوده في مستهل الحكاية يعين على إضاءة الخلفيات التي تُبْنَى عليها الأحداث فيما بعد [2].

هذه الوظيفة التمهيدية، لا يمكنها أن تحدث إلا بعد أن يهيأ السامع ببداية متكررة...، إلا أن بروب لم يدرس «البداية» في أية حكاية من الحكايات التي تناولها، «وإنما تجاوزها إلى الوظائف معتقدا، أو هكذا يخيل إلي، أن الاستهلال هذا من وضع الراوي أو السامع وليس من بنية الحكاية الأساس أو من وظائف» [3].

وعلى هدي المنهج البروبي نفسه، سارت الباحثة المصرية نبيلة إبراهيم في كتابها الرائد: «قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية»، حيث لامست فيه مفهوم الخطاب الافتتاحي، وهي تقرأ الحكاية الشعبية المصرية. غير أنها كانت كلما شرعت في تحليل حكاية شعبية معينة، كانت تتبع خطوات مكرورة معينة على النحو التالي:

- **البداية الاستهلالية:** الأسرة تتكون من الزوجة والزوج اللذين لم يرزقهما الله بأبناء.
- **البداية التمهيدية:** وتحوي على مجموعة من الوحدات الوظيفية: (تغيب أحد أفراد الأسرة وهو الزوج/ هناك تحذير ضمني موجه من الزوجة إلى الزوج وهو ألاّ يأكل من تفاح الحمل.../ مخالفة الزوج للمحظور بعد أن أكل تفاحة، وكانت نتيجة هذا أن ظهرت عليه أمارات الحمل.) [4].

غير أن نبيلة إبراهيم عدّلت. لاحقا. شيئا ما من رؤيتها لأهمية المكون النصي (البداية الحكائية)، مؤكدة أن البداية الافتتاحية تمهد لظهور الوظائف التمهيدية التي استوقفت بروب طويلا. فالوظائف التمهيدية، من منظورها، ليست إلا البدايات الفعلية للحكاية، تلك التي حددها «بروب» بمغادرة أحد أفراد الأسرة مسكنه. والمغادرة هنا إما موت أو سفر أو إبعاد، أو رحيل مؤقت أو خروج مؤقت أو لقضاء عمل، أو اختلال توازن للوضع فيضطر البطل لأن يخرج لكي يعود التوازن إلى حاله (...). هذه

الوظيفة التمهيدية لا يمكنها أن تحدث إلا بعد أن يهيأ السامع باستهلال متكرر[5].

وفي اعتقادنا الشخصي، فإن هذا المكون («البداية» في الحكاية الشعبية) قمين بالدراسة والتحليل، وذلك لتَظْهِير أهميته في كل محكي شعبي (شفويا كان أم كتابيا)، بالنظر إلى استعمالاته المتعددة، ووظائفه المتنوعة، ورهاناته الفنية التي تختلف من حكاية لأخرى.

ومما يجدر ذكره في هذا المقام، أن الدرس النقدي الغربي المعاصر بات يولي بداية العمل ونهايته في جميع الأجناس الأدبية أهمية خاصة. يقول الناقد الفرنسي الشهير رولان بارث: «إن الافتتاح منطقة خطرة في الخطاب، فابتداء الخطاب فعل عسير؛ إنه الخروج من الصمت... فدراسة مفتتحات السرد إذن هامة جداً، وهذه الدراسة لم تحصل بعد...»[6].

أما حال نقدنا العربي، فقد كان أغلب نقاده في حالة حوار صامت مع خطاب «البداية»، يعتبرونه لحظة عبور عادية إلى النص، غير مبالين بدوره المركزي في البناء المعماري للحكاية الشعبية. كما أن منهم من كان يؤجل الحسم في شأن قيمة «البداية» ومدلولاتها إلى حين الانتهاء من الحكاية برمتها، ولكنهم غالباً ما لا يعودون إليها عندما تكون أحابيل الحكاية قد أخذتهم إليها، وطوّحت بهم عند تخوم النهاية.

فالدارس المختص في مجال الحكايات الشعبية ستستوقفه ـ لا محالة ـ لحظة الافتتاح الحكائي، باعتبارها استراتيجية حكائية، تعمد إلى استعمال صيغ طقوسية متداولة، ومتعارف عليها، الهدف الأساس منها هو التعيين الضمني لبداية الحكاية (الشفوية أو المكتوبة)، إذ إن هذه الأخيرة تحمل، عادة، بعض تقاليد السرد الشفوي، وتستضمره في طياتها.

من هنا، يضطلع الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية، بمختلف صيغه، بدور التأطير الوجداني للحكاية في بدايتها ونهايتها على الأقل، مثلما كان الأمر في الثقافة العربية مع الحديث الديني، حيث الحمد والدعاء والاستغفار، إلى آخر ما هنالك من المعاني التي يلجأ الراوي إليها قصد كسب ثقة المتلقي/المستمع، وحيازة تعاطفه: ناصحا أو مخادعا.

أولا: أهمية الخطاب الافتتاحي في الحكايات الشعبية

بات من المعروف، أن كل بداية حكائية هي نوع من التموقف، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار سلطة المتلقي التي لها أحكامها النافذة، سواء بالإقبال أو بالإدبار على الحكاية. وعليه، فإن جذب المتلقي، وجعله أسير الحكاية يعتبر إستراتيجية حاسمة من استراتيجيات «البداية»[7]. ذلك أن عنصر الإغراء هذا، يعتبر هامشاً جارفاً للمتلقي، بحيث ينقاد معه المتلقي إلى معرفة ما وقع، أو ما يقع، أو ما سيقع، إشباعاً لفضول جامح يتلبسه، ويجعله أسير لعبة الحكي منذ الوهلة الأولى.

1. العبارات والصيغ الافتتاحية الحكائية:

تكمن أهمية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية[8]، في كونه يعود إلى مؤلفين مجهولين وأزمنة غير محددة، وفي تعدد وتنوع هذه الخطابات التي تستهدف أساساً استئذان المستمع للدخول فوراً في صلب الحكاية. وللتوقف عند مورفولوجيا الخطاب الافتتاحي في الحكايات الشعبية، يستوجب الأمر ضرورة العناية بالأدب الشعبي، ودراسته دراسة علمية؛ لأنه سيشكل، بالنسبة لنا، ظواهر معرفية تتصل بعلم اجتماع المعرفة الذي عبر عن وجود الجماعة نفسها.

ويعد الناقد العراقي ياسين النصير من بين أبرز الدارسين لمكون البداية في الحكايات الشعبية، حيث يؤكد على أن بدايات الحكاية الشعبية تميل إلى التركيز المحدد على الصيغ التعبيرية لمحفل الافتتاح الحكائي. وفي الأغلب جرى العرف الفني أن يكرر القاص بعض الكلمات مثل «كان يا مكان» أو غيرها. وتجسد هذه البدايات وضعاً زمنياً متداخلاً بين الماضي (زمن الحكاية)، والحاضر (زمن روايتها)[9].

ومن أجل البحث الدقيق في قضايا الخطاب الافتتاحي في المحكي الشعبي العربي، ومن أجل استجلاء خصوصية هذا الخطاب في علاقته بالخطاب الافتتاحي الغربي، سنعمد إلى بسط مجموعة من الصيغ الافتتاحية من مدونة المحكي الشعبي لكل من الثقافة الشعبية العراقية والمصرية



www.ineska.com

والمغربية، وذلك لإعطاء صورة تقريبية عن مختلف هذه الصيغ الافتتاحية المتداولة في عالمنا العربي.

في هذا السياق بالذات، نجد أن المحكي الشعبي المصري، يركز كثيراً على الصيغ التعبيرية الافتتاحية التالية: («مرة كان فيه ولد شاطر...»/ «ابن الملك تحت الأرض، بيحب بنت واحد ملك...»/ «راجل فرداني عجوز...»/ «واحد غني كتب على دكانه «يما لي أفعل كل ما بدالي...»/ «ملك أنجب من الدنيا ولد واحد...»/ «كان فيه ملك من ملوك زمان...»).

أما طبيعة ونوعية الصيغ الافتتاحية المأثورة في المحكي الشعبي العراقي فجاءت على الشكل التالي: («كان يا مكان وعلى الله التكلان...»/ «يحكى أنه كان في قديم الزمان...»/ «كان ما كان والله ينصر السلطان...»/ كان ما كان ولله الإذعان...»/ «كان في قديم الزمان...»/ «كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان...»/ «يحكى أنه كان في الزمان الغابر ة...»/ «قيل إنه كان في قديم الزمان...»/ كان لرجل/كان لصياد خرج الشواك يوماً...»/ «خرج الاسكندر...»/ «كان لصياد زوجة...»/ «كان لملك راع يرعى له الغنم...»/ «يحكى عن صديقين...»).

أما مفتتحات الحكايات الشعبية المغربية ذات النزوع إلى الواقعية، فقد جاءت على النحو التالي: («كانت امرأة قد أسأمت زوجها...»/ «اشترى فلان اللحم من السوق...»/ «ذات مرة كان هناك رجل اشترى...»/ «رغم أن فلانة كانت شريرة...»/ «واحد الراجل ماتت له امرأته...»/ «فلانة كانت ديما كاتلعب بالرجال...»/ «كانت هناك امرأة يشتغل زوجها...»).

ومن جهته، حافظ التراث الغربي على مفتتحات حكائية شهيرة متنوعة ومختلفة، ولكنها تظل دائما تعني شيئاً واحداً هو: افتتاح الحكاية، مهما اختلفت الصيغ التعبيرية أو تباينت. وللتمثيل على ذلك هاكم عينة من هذه البدايات:

«هذه حكاية سأحكيها على أسماعكم»/«سنحكي لكم قصة رجل...»/«بطل القصة التي سنحكيها لكم...»/ «في هذه الحكاية، سأتحدث لكم عن قصة فتاة...»/«سأحكي لكم قصة سبعة فتيان»/«هذه قصة رجل عجوز يدعى...»

وعموماً، فبداية الحكاية الشعبية العراقية لا يختلف كثيراً عن بدايات الحكاية الشعبية المغربية أو المصرية أو الجزائرية، ولا حتى فيما يتعلق بالحكايات الغربية، ومع ذلك، فإن الصيغ التعبيرية للخطاب الافتتاحي لم تثبت على تركيبة واحدة وموحدة، وهذا ما ذهب إليه ياسين النصير الذي يرى أن الاستهلال في المحكي الشعبي العراقي «لا يختلف كثيراً عن استهلال الحكاية في «ألف ليلة

وليلة»، ولا عن استهلالات الحكاية الشعبية العربية إلا في بعض المفردات المصرية بالنسبة للحكايات المصرية وبعض المفردات المحلية المؤدية للغرض ذاته لكل حكاية بالنسبة للحكايات السودانية»[10].

فكل واحدة هذه من الصيغ التعبيرية، تنتج لنا ما نسميه «فعل تدشين المحكي» (Geste inaugural)، في اللحظة نفسها تقوم بتعيينه، ضمنياً، كمحكي[11]. كما أن هذه الصيغ تعد شكلا من أشكال تحديد المحكي من اللامحكي (أو بين النص واللانص).

وعلى هذا الأساس، تخضع الحكاية الشعبية، كباقي الفنون الأخرى، للقيم الجمالية والمعرفية المتعارف عليها، وتتقيد بمعاييرها؛ وذلك في أفق تكريس النموذج الحكائي المقبول والمتعارف عليه، في حين تتحقق اللاحكاية خارج هذه التقاليد والأعراف الحكائية السائدة، وأحيانا تقوم على ما يدمر هذه القواعد التي تم ترسيمها، سلفاً، في نطاق ثقافة شعبية معينة.

2. المفعول السحري لعبارة «كان يا مكان...» وأخواتها

من خلال تتبعنا للقاسم المشترك بين مفتتحات المحكيات الشعبية العربية والغربية، سنجد أن عبارة «كان يا مكان...» هي الأكثر تداولاً وانتشاراً في ثقافة الشعوب ككل. وهنا نتساءل عن المصدر الذي تستمد منه هذه العبارة قوة حضورها في الحكايات الشعبية عامة. وما الذي يخول لهذه الصيغة أن تصبح صيغة عالمية تتوحد من خلالها كل المحكيات الشعبية؟ وما هو سحر هذه الصيغة التعبيرية الشهيرة؟

كما لا يغيب عن أذهاننا أن فعل (كان)، يحكي ما وقع لشخصية الراوي فيما مضى من زمان، على الرغم من أن بعض أحداث الرواية قد تقع في الحاضر أو ستقع في المستقبل، لكن طبيعة السرد لا تتعلق إلا بما كان لا بما هو كائن أو ما سيكون.

فعلى المستوى التركيبي، نود أن نشير إلى أن (يا ما) ليست من اللهجة العامية؛ لأن (ما) اسم موصول بمعنى الذي لغير العاقل، والمقصود به هنا القصة التي حدثت من قبل، وسيبدأ الراوي في روايتها شفوياً على مستمعيه. و(يا) حرف نداء للبعيد، فهي موحية هنا ببعد الشقة الزمنية التي ستروي عن زمن روايتها، وهو نداء غرضه التعجب. فكأن الراوي حين ينطق به يهيئ أذهان سامعيه إلى عجائبية ما سيروي وكثرته.

والمقصود بالأثر السحري الذي يترتب عن عبارة «كان يا مكان...»، يكمن في جوهر الأمر إلى أن القص في الأزمنة الغابرة، كان يرويه الكهنة أساساً، ذلك أنه من المسلم به أن الكهنة أكثر الناس معرفة بالحكايات كما جرت العادة. وعليه، لم تكن وظيفة هذه المحكيات العجيبة تنحصر في تحقيق متعة وجمالية أسلوبية فقط، بل كان لهذا القص أبعاد وظيفية من نمط شبيه ـ في الممارسة الثقافية ـ بالاحتفالات الدينية. فقد كانت هذه المحكيات الشعبية مصحوبة بتعزيمات شفوية، وأساطير وأناشيد تؤدى خلال هذه الطقوس الدينية والسحرية، إضافة إلى باقي الممارسات الشعائرية التي كانت غالباً ما ترتبط بطقوس الكهانة.

كما أن «كان يا مكان...» هي صيغة تعبيرية ساحرة وأخاذة كذلك؛ لأنها أشبه بكلمة السر التي تنفتح بها مغارة علي بابا على مصراعيها. فبمجرد النطق بها، تفتح في ذهن القارئ دائرة التقاليد الأدبية للحكاية الشعبية على بابها الأرحب، محركة في ذهنه آلة تظل «تدور وتندفع في حركتها، ولا تتوقف هذه الحركة إلا بكلمات أخرى، مثل: «وعاشوا في ثبات ونبات»[12].

هكذا تحيلنا الصيغة التعبيرية الشهيرة «كان يا مكان...» على الإيحاءات والوقائع التالية:

- صوت الآلهة، يوم كانت الآلهة، أبناء السماء ترشُّ على الدنيا حكاياتها/أساطيرها!!
- صوت الإنسان، يوم كان إلهاً بثلثيه وإنساناً بثلثه الثالث، وكان يصارع الناس كثور وحشي، فتعشقه عشتروت إلهة الحب، وتعرض عليه حبها...
- صوت الملوك، يوم كان الملوك يملكون ألف سنة ويفتحون ألف مدينة، وينكحون ألف عاتق، ثم يصيرون إلى الأرض، فراشهم التراب ووسادهم الحجر، وجيرانهم الدود.

- صدى حلو لصوت حلو هو صوت عبلة، يوم كانت تنادي عنترة.
- صوت الجن، يوم كان الجن يبنون المنازل ويشيدون الدور والقصور، ويبرئون المرضى، ويخاطبون الناس، ويعشقون البشر، ويهتفون بهم بأصوات مفهومة تتكلم الحميرية والعربية، ويخدمون الملوك...الخ.
- وأخيراً، «كان ما كان» يوحي بصوت مخيف، هو صوت الكفار القتلة، خارجاً من نار جهنم، صوت آدمي أسود، يخرج من الأرض المنشقة وهو يشتعل ناراً من قرنه إلى قدمه، وفي عنقه سلسلة يجرها خلفه وهو يصيح[13].

أما أهميتها الأخرى. في سياق عملية التواصل الحكائي ما بين باث ومستقبل.؛ فإنها تتجلى في التنصل من مسؤولية المحكي وتبعاته. فالراوي يحيل على أن هذه الأحداث قد تكون حدثت في الزمن الماضي، أو لم تحدث فيه. وكأن هذا الراوي بدأ حكايته بتشكيك المتلقي بأنه ليس مؤلف هذه الحكايات، ومن ثم فهو غير مسؤول عن صحتها لأنه مجرد راوٍ لها، وفي إحالة الأحداث إلى الماضي فائدة أخرى للرواي، هي منحه حرية السرد؛ لأن المتلقي لا يعرف هذا الماضي، ولا يستطيع إنكار ما يسرده الراوي عليه.

3. العبارات الافتتاحية، ولعبة الانتقال من الواقع إلى الخيال

يكتسب الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية أهميته، باعتباره صيغة فارقة بين عالمين، خلالها يقوم الراوي بوضع حد بين الحياة اليومية العادية للمستمع، وبين ما سيشرع في سرده من حكايات، تَمُتُّ بصلة إلى عالم الخيال لا محالة.

وقد تضمنت الصيغ السردية المؤداة عند افتتاح حلقات الحكايات الشعبية، معنى الانتقال من الواقع إلى الخيال، فيقال على سبيل المثال:
- «كَانْ يَا مَا كَانْ فِي قَدِيم الزَّمَان... وَاحَدْ السُّلْطَانْ، وَالسُّلْطَانْ غِيرْ اَللَّه... كَانْ كْذَبْتْ أنَا يَغْفَرْ لِي اَللَّه، كَانْ كْذَبْ الشِّيطَانْ عْلِيهْ لَعْنَةْ اَللَّه» («كان يا ما كان في قديم الزمان سلطان، ولا سلطان إلاّ الله. إذا ما كذبت أنا يغفر لي الله، وإذا ما كذب الشيطان فليلعنه الله ...».)[14].

وإذا كانت الكتابة مرتبطة بالتأجيل والإرجاء والغياب؛ فإن المحكي الشعبي الشفوي هو عكس الحكاية المكتوبة، إذ يستلزم المحكي الشفوي القرب والحضور والمواجهة. من هنا نجد أن استعمال هذه الصيغ الافتتاحية تشكل «اعترافاً ضمنياً بوجود المستمعين باعتبارهم شخصيات واقعية، ويُقرُّ بحضورهم الفعلي المادي أمام الراوي»[15]، أما عندما يتعذر الاتصال المباشر، وتكون هناك مسافة (مكانية أو زمنية) تفصل المخاطَب عن المخاطِب، فإن الكتابة تنوب عن الفعل.

وتتميز تجربة السماع عن تجربة القراءة في كون علاقة المستمعين بالعالم المحكي الشعبي لا تقوم فقط على دور وساطة الرموز المجردة (الكلمات والصيغ التعبيرية...)، ولكنها تأخذ بعين الاعتبار معطيات مادية مختلفة محسوسة وملموسة، منها: البعد المادي للغة والصوت، والحضور المادي للراوي، بإيقاع صوته، وصمته، وتقاسيم وجهه، وكثافة رؤيته، وحركاته الصامتة، وحركة يديه، وتنقلاته في الفضاء ...هذا ما يدفعنا إلى القول: إن الاتصال الملموس بين الراوي والمستمعين هو من أخص خاصيات السرد في الحكاية الشعبية.

وبناء عليه، فإن الصيغة الافتتاحية في الحكاية، بمفعول سحرها المشوق، قادرة على نقل المستمع من وضعه المادي المحسوس إلى عوالم متخيلة، كما أن الصيغ الختامية للمحكي الشعبي كفيلة بإعادته إلى عالم الواقع، عن طريق معانٍ متضمنة في هذه الصِّيغ المستمدة من الحكاية الشعبية الجزائرية، من مثل:
- «خُرَّافْتْنَا دْخْلَتْ اَلْغَابَة، وِالْعَامْ اَلْجَايْ تْجِينَا صَابَة». («حكايتنا ذهبت مع الغابة، ويكون العام المقبل عام خصب»).
- «يَغْفَرْنَا رَبِّي...هَذَا مَا سْمَعْنَا..هَذَا مَا قُلْنَا» («الله يغفر لنا.. ما سمعناه قلناه»)[16].

ويتنامى هذا التفاعل بين الراوي والمستمعين، ويطّرد في الوضعية الافتتاحية، كما في الوضعية الختامية، إذ يورد الباحث عبد الحميد بواريو

نموذجاً على ذلك، وهو على النحو التالي:

– «الراوي: قصتنا تمت، أعينكم ذبلت.

– المستمعون: عفا الله عنك يا راوي.

– الراوي: عفا الله عنكم وعنا، وليلتكم سعيدة...».

أما ردود فعل الجمهور، فتختلف باختلاف الأزمنة والعصور، وتتباين بتباين تأثير فعل الحكي ودرجة تمكنه من السامع، ذلك أن البدائيين الذين كانوا يجتمعون في كهف حول نار، يستمعون إلى من يقص لهم الحكايات، بعد نهار يملؤه الرعب والمقاومة، (الرعب من الوحوش ومقاومة الموت) لا يمنعهم من النوم إلا اللهفة والانتظار: انتظار ما ستسفر عنه أحداث الحكاية المشوقة، وهم يَهْفُون إلى طرح السؤال التالي: ثم ماذا حدث؟

وأخيراً، يسدل الستار عن أطوار الحكاية، بالكشف عن نهاية الأحداث، خلالها سيتعرف المستمعون على ما حدث، أو يخمنون ما سيحدث، وحينها يستسلمون للنوم أو يقتلون[17]؛ لأن الراوي الذي لا يتقن صناعة الحكاية، يصبح مستهدفاً في حياته، ويتأرجح مصيره في النهاية. بين جلب النوم للمتحلقين حوله، أو القتل المتعمد من طرف الجمهور، إذا لم تكن الحكاية مشوقة وفي مستوى انتظاراتهم.

وهنا يمكن الحديث عن المجلس، باعتباره فضاء للحكي عند العرب من جهة، ومقاما تواصلياً، فيه تتحقق تلك الإستراتيجية المشتركة بين الراوي والمروي له من جهة ثانية، «فنوع الراوي، ونوع السامعين، ونوع الخطاب والزمان والفضاء وشروط المجلس... كل ذلك يساهم في تحقيق «التفاعل» بين الراوي ومتلقيه»[18].

وهذا ما يدفعنا إلى مشاطرة استنتاج الباحث بورايو نفسه، أن جميع هذه الصيغ الافتتاحية توحي بمعاني متعلقة إما بطبيعة الحكاية، أو بوظيفتها[19]، أو بظروف أدائها، ومن بين أبرز هذه الوظائف:

– الانفصال عن الواقع والاتصال بعالم الخيال في مستهل الرواية، ثم الخطوة المعاكسة عند اختتامها.

– المزاوجة بين ما هو دنيوي وما هو مقدس، وبين ما هو جدي وبين ما هو هزلي.

– التأشير إلى الحد فاصل بين ما هو محكي، وما ليس كذلك[20]، وبذلك تضفي البداية الحكائية الشرعية الاجتماعية على الخطاب المحكي، وتعمل على وضعه في إطار نسق مؤسساتي، تدير آلياته مجموع تقاليد وطقوس الحكي. كما تعمل على دمج فعل السرد في مجموع التفاعلات الاجتماعية، التي منها ما هو ذو طابع خطابي (محكيات) وغير خطابية (Non discursive) (كالرقص، الاحتفالات، الطقوس...).

كل هذا وغيره، يجعل من عبارة "كان يا مكان" تتأبد وتخلد ليس باعتبارها قيماً تاريخية، بل تحققا جمالية وأسلوبيا، من خلال الترديد المستمر والمتواتر لهذه الصيغة الافتتاحية كما لو كانت جملة سحرية، أخاذة، لا يلحقها الابتذال والبلاء من كثرة ترديدها وتكرارها على طول الأزمنة، وعلى امتداد مختلف الأمكنة.

ثانيا: مكونات الخطاب الافتتاحي في الحكايات الشعبية

ككل المحكيات (قصة، رواية، مسرحية، سير شعبية...)، تنبني الحكاية الشعبية (الشفوية منها أو المكتوبة) على مقولتي: الزمن والشخصيات بصفة مركزية وأساسية، في حين لوحظ الدور الهامشي الذي يمكن أن يلعبه المكان، على الرغم من صعوبة تصور واضح، وقطيعة جلية ما بين الزمان والمكان.

- فما هي طبيعة الزمن في الحكايات الشعبية؟

- وما هي علاقته بباقي مكونات الحكاية الشعبية؟

- ولماذا يتم التركيز على الزمن الماضي القديم في سرد أطوار الحكاية الشعبية؟

كلها أسئلة نبتغي من خلالها الاقتراب الدقيق من ماهية هذا المكون، والتعرف على أهم الدلالات التي تثوي خلف هذا الإفراط الشديد في العودة إلى ماضي البشرية القديم في الخطاب الافتتاحي بالضبط.

1 - زمن الحكايات الشعبية بين التحديد واللاتحديد

من المعروف، أن الزمان والمكان إطاران قبليان لإدراك المستمع وفهمه لما يُحكى. فهما شرطان

ذاتيان لتمثل المستمع للعالم الخارجي. وخارج هذين الإطارين؛ فإن المستمع يكون عاجزاً عن تمثل عوالم ما يقدم له من حكايات.

وإذا كان المكان يعزز إمكانيات تفاعل المستمع مع أحداث الحكاية؛ فإن الزمان يحيل على أزمنة محددة يؤول إليها خيال المستمع، ليحدد وقائع وأحداث الحكاية. كما أنه في الحكايات العجيبة، يكون السرد اللاحق للحدث هو المهيمن، وفيه يشير الراوي إلى أنه يروي أحداثاً «وقعت» في ماض بعيد أو قريب.

فالزمن يتصدر الحكايات الشفوية من خلال عبارة «كان ما كان»، التي توحي بصوت عميق، قديم من أصوات المعابد العتيقة، صوت سردي يحمل بين طياته ألف لونٍ ولون من ألوان الحياة النابضة، الزاخرة بالألغاز والأسرار!!

كما أن زمن الحكايات الشعبية العجيبة، إلى جانب ذلك، قريب من الزمن الأسطوري الذي تغذيه بعض المعتقدات المحرفة أو المشوهة التي تعتبر الزمن هو انخرام وفساد مستمران. فاللعنة التي لحقت بآدم وذريته كانت سبباً في خروجه من البراءة اللازمانية إلى حالة الوعي الزماني والشقاء الأرضي.

فكلما اقتربت حلقة ما من لحظة البدء، كانت أقل تعكرا وفسادا. على هذا النحو، يمكن تفسير «تعلق السير الشعبية تعلقا شديدا بالأنساب والألقاب وإجماعها تقريبا على سمو هذه المزية. وتكمن شيمة البطل الأولى في شرف نسبه وتواتره وتسلسله وثباته»(21).

من هذا المنطلق، فإن عبارة «كان ما كان» ليست فقط صوتاً سرديا تتوق من خلاله النفوس المتعطشة لجمال الحياة، بل هي صوت الأغوار العميقة والأزمنة السحيقة، بما فيها من آفاق فسيحة تعجُّ بالخير والبركة، والدين والمعرفة، والعلم والفلسفة!!

ولتأكيد البقاء ضمن الزمن الماضي، أو أن ما سوف يأتي من فعل للحكي قديم جداً، يردف الراوي عبارة "كان يا ما مكان" بعبارتي «سابق العصر والأوان» و«الأزمان الغابرة». وهذا ما يجلي لنا أن العالم، من منظور هؤلاء الحكائين، ثابت القيم وغير متغير، وأنه استقر منذ القدم على أفعال وأحداث بعينها.

كما أن الاستمرارية التي نعيشها، تعني الثبات على القيم القديمة، والأبطال السابقين الذين تحكي عنهم الحكاية الشعبية ليسوا إلا نماذج مختارة، مصطفاة، امتلكوا خبرة لا مثيل لها، وهم وإن كانوا بشراً لكنهم «ذوو صفات فوق بشرية، لذلك لا يمكن تكرار تلك الأفعال، وما علينا الآن، إلا أن نعيدها حكايات لنسير بها حياتنا المعاصرة»(22).

ولدى انكبابه على دراسة الصيغ الافتتاحية وطبيعة أزمنتها، وقف جون لويس مورهان على مساهمة «البداية» الحكائية في «مَوْقَعَة» (La mise en place) السامع أو المتلقي في عالم المحكي، وبالتالي وضع مسافة بين الراوي والمستمع.

هذه المسافة التي تقيمها الصيغ التدشينية بواسطة الكلمات الأولى، بين المستمعين وعالم المحكي، هي في عمومها ذات طابع زمني (Temporelle)، ويتجلى ذلك من خلال الصيغ النمطية التالية:

- «في سالف الأزمان، كان الرجال يجهلون الموت...»
- «فيما مضى، لم يكن الرجال يتوفرون على النار...»
- «منذ زمن قديم...»
- «في الأزمنة الغابرة...»
- «في الأزمنة الخوالي...»

فالتحديد الزمني (Détermination) مسألة هامة في المحكي الشعبي، باعتباره العنصر الذي تسند إليه وظيفة تعيين حدود سلسلة سردية معينة، حيث تكون للأحداث التي يتناولها المحكي الشعبي بداية ونهاية. هذه الحدود قد تكون بلا تعيين واضح: «فيما مضى»، أو تتحدد بصورة عامة: «في الأزمنة الخوالي»، أو تتعين من خلال حدث آخر، وهذا هو الغالب: «فيما مضى لم يكن الرجال يتوفرون على النار»(23).

هكذا نجد أن بداية الحكاية الشعبية غالباً ما تكون بالماضي «كان يا ما كان...»، ثم يتحول الزمن داخل بنية الحكاية إلى الحاضر، ويمثل هذه الانتقالة

الزمنيـة يتداخل في بنائها فِعْلاً الماضـي والحاضـر دون أن تختص بواحد منهما. وبهذا المعنى، فإن زمن الحكايـة الشـعبية، إذاً، هـو زمن «متجـدد، نابض، حي، ومسـتقر، ولذلك فهي دائمة الحضور، تستطيع أن تسـتوعب حتـى الجديد في الحيـاة دون أن يختل بناؤها الخاص»[24].

لكن ما يثـير الانتباه في هذه الصيـغ الافتتاحية هو عـدم تحديد وتدقيق المؤشـرات الزمنية بصـفة عامـة، وكأنمـا الفـارق الذي يميز بين عـالم الحكي وعالم المستمعين لم يكن قابلاً للقياس، تبعاً للوحدات الزمنيـة الجـاري بهـا العمـل في حياتنـا اليوميـة (اليوم، الشـهر، السـنة ...). وهو مـا يوحي لنا أن الفارق المذكور سـابقاً ليس من طبيعة زمنية، كما قد يتراءى لنا ويتبادر إلى أذهاننا، بل إن المسافة المعينة بواسـطة الصيـغ الافتتاحيـة، هـي في الواقع، تمثيل اسـتعاري لنـوع آخر من المسـافة، يمكـن أن يحيلنا على«الزمن الأسـطوري» الذي يضـفي على الحكاية بعدها العجائبي والغريب.

بالإضـافة إلى أن عبـارة «كان يا مـكان...» أداة سـردية عربية شـعبية تماماً، تشيع في رواية الملاحم والحكايات الأسـطورية العربية التي تروى شـفاهة، والتي ظلت تتضـخم بالتراكم التاريخـي لرواية بعد روايـة، يُعْمِـل فيهـا الـراوي خياله وهـو يرويها على سـامعيه بالإضـافة والحـذف والتعديـل والمزيد من العجائبية قرناً بعد قرن.

وبالتالي، فإن هذه الصيغ الافتتاحية التي تتعالى علـى التدقيـق في تاريخيـة المحكيـات، لها حضـور وازن في ثقافتنـا العربيـة بفعل العبـارة الأثيرة «كان يا مـكان»، التي تنفتح على زمن غـير محدد، ينطلق خلالهـا الـراوي من نقطـة لا بداية لها مـن منظور الحياة اليومية، وما تقتضـيه معايـير الزمن الكوني الذي يتشـكل من مؤشـرات معروفة، تضبط فوضى الزمن، وتضع مقاييس معينة لسيرورته.

ولا غـرو أن يكون للفعـل الناقص في عبارة «كان يـا مـكان» أثـر كبـير في إمكانيـة التكملة المسـتمرة المصـاغة من حيـاة الشـعوب، كما قد يوحـي الفعل الناقـص («كان») كذلـك، باسـتحالة احتـواء فعـل الحكـي على شـيء متكامـل، لذلـك يبقى الإنسـان «مشدودا إلى ما يكمل تجارب الأولين، (حيث) تحمل العبـارة الاسـتهلالية(في طياتهـا) الفعـل الدائري للسـرد»[25].

فقد تشـترك في صـياغة هذه الأزمنـة المفارقة، عـدة مجتمعـات وشـعوب، وذلـك بإعـادة صـياغة الحكايـات كل مرة وفي كل الأزمنة، وهذا ما يضـمن لهذه الحكايـات نوعاً من الاسـتمرارية التي لا نهاية لها، وتحيل هذه الصيغ الافتتاحية إلى تراث حضاري لا ينفذ ولا ينضب معينه...

ومن هذا المنظور، فإنه لا يمكن أن يكون موضوع الحكايـة قد تَكَوَّنَ، في شـكله الذي انتهـى إلينا، إلا بواسـطة راو يُضـفي عليه، كل مرة، صـبغة خاصة، ولمسة مميزة. وربما أخطأ الراوي الطريق إلى الأصل بألوانه الخاصة، من هنا «تظل القصة، بوصفها كلاًّ، الشـيء الحي، لأنها ترتبط دائمـا بالقاص، والقاص لا يروي شـكلا جامدا، وإنما يحـاول أن يروي حكاية كاملة ذات بداية ونهاية»[26].

ولهذا السبب لم تختلف دلالة العبارات الحكائية الأخـرى، عما توحـي به العبـارة الشـهيرة: «كان يا مكان». فهي تعني أن سـارد الحكاية يقول لمن يسـمع إليه، من بداية السـرد، إنني سـأروي لك شيئاً حدث في الزمن الماضـي، وعليك أن تفهم الأحداث المروية في ضـوء هـذا الماضـي، ولا تمتد بها إلى الحاضـر. وبتلـك الإحالـة الصـريحة إلى الماضـي، «يهـرب (الـراوي) من سـرد الأحـداث المتعلقة بالحاضـر، ويتنصـل من مسـؤولية ابتداع الأحداث من مخيلته، ويفـوز بحرية السـرد بإعلانه أنه مجرد وسـيط بين الأحداث والمتلقي»[27].

فالماضي الذي تعنيه الحكاية لا زمني، بمعنى أنه ماضٍ غير محدد بفـترة تاريخية معينـة، فما تعنيه الحكاية بعبارة «كان يا ما كان» هو ديمومة الماضـي، وانفتـاح الفعـل الناقص علـى زمن غير محـدود ف «يا ما» تعني اسـتمرارية تراجعية وليس اسـتمرارية تقدمية[28].

وفي ضـوء هذه المعطيات، فإنه لا يصح أن تبتدئ الحكايـة بأي زمن قريب. أي أن أية حادثة قريبة إلى

فهم الناس وأسماعهم لا تمتلك ثقلها التاريخي. فالتاريخ يكمن في «كان يا ما كان»، وليس الماضي إلا تاريخاً شعبياً، يستذكر من خلال حكاية أو حادثة. والماضي بمعناه الأشمل «استمرار رغم قدمه، فهو حاضر فيما نرويه وإن كان معزولاً بـ«كان يا ما كان» كذلك شأن ظرف الزمان «منذ قديم الزمان»[29].

2 . القوى الفاعلة في الحكاية الشعبية

عندما تصبح الشخصية هي نقطة انطلاق كل مشروع حكائي؛ فإن ذلك الدخول الفوري للشخصية على مسرح الأحداث، يعدُّ إيذاناً بإطلاق دينامية الأحداث منذ الوهلة الأولى، ما دامت الشخصية هي الفاعلة، أو التي يقع عليها فعل الفاعل. وهذا ما يجعل «البداية» الحكائية، التي تركز على الشخصية، تبدو وكأنها تضطلع بأدوار سردية مضاعفة: من بينها إدراج الشخصية الحكائية في المشهد الابتدائي، وفي الوقت ذاته، إمداد القارئ بمعطيات حول المكان والزمان، لجعل دخول الشخصية محاطاً بما يلزم من المعلومات، بغية تسهيل عملية ولوج المتلقي إلى عالم الحكاية الشعبية.

وفي هذا الصدد، تحدث فلاديمير بروب عن الشخصيات باعتبارها تندرج في إطار ما هو متغير في بنية الحكاية ككل. كما عمل، إلى جانب ذلك، على استنباط القوانين التي تتحكم في هذه المتغيرات، ومنها صفات الشخوص وخصائصها، وتعني لديه: «كافة الخصائص الخارجية للشخصيات: عمرها وجنسها ومكانتها ومظهرها الخارجي وخصائص هذا المظهر... الخ» [30].

كما رأى أن هذه الخصائص تضفي على الحكاية السحر والجمال والإبداع؛ لأنها وثيقة الصلة بمجتمع الحكي، وبحياته الواقعية والدينية والأدبية وبماضيه الملحمي والوثني والطقوسي كذلك.. من هنا نعتبر القوى الفاعلة في الحكايات الشعبية، كائناً مصنوعاً من صفات وأعمال بشرية. لهذا تتشابه الشخصية الحكائية والكائن البشري، ولهذا أيضاً تختلف في الصفات والأعمال والأدوار والأهمية، كما يختلف البشر لحصر معنى الشخصية في الدائرة البشرية.

أ . طرق تقديم الشخصيات في الحكايات الشعبية

يمكن تصنيف القوى الفاعلة التي وردت في بدايات الحكايات الشعبية التي جمعها الباحث شوقي عبد الحكيم في كتابه: «الحكاية الشعبية العربية»[31] على الشكل التالي:

أولا. شخصيات إنسانية : ويمكن تقسيمها هي الأخرى إلى المجموعات التالية:

1 . شخصيات الملوك وأبناء الملوك والأغنياء: («ابن الملك ملك تحت الأرض بيحب بنت واحد ملك...»)، («واحد غني كاتب على دكانه «بما لي أفعل ما أشاء»...»)، («ملك أنجب من الدنيا ولد واحد...»)، («كان فيه ملك عند بنت حلوة...»)، («الملك والوزير طلعوا يتفسحوا في الخلا...»)، («كان قارون...»).

2 . شخصيات المهنيين والحرفيين والبسطاء: («مرة كان فيه ولد شاطر راح يصطاد...»)، («راجل قرداتي عجوز...»)، («راجل قاعد على بير ومدلل رجليه في البير...»)، («كان فيه راجل عمده...»)، («كان فيه جدع شاب...»)، («واحد عربي غلبه الزمان...»)، («واحد صرماتي...» (أي إسكافي))، («كان فيه راجل طيب...»)، («رجل عنده ثلاث أولاد وثلاث أوض (أي غرف)، قبل ما يموت جمعهم...»)، («كان في مرة فارس...»).

هكذا تسود تيمة الحكم في بدايات هذه الحكايات، من خلال تبئير الراوي على شخصية الملك، كما يمكن أن يستشف من المجموعة الثانية مستوى طبقي ومعيشي متواضع، من هنا فالغنى والسلطة والملك، راجع أساساً إلى تلك العلاقة الطبقية غير المتكافئة بين عامة الشعب من جهة، وبين تلك الفئة المحظوظة من طبقة الملوك والسلاطين والحكام والأغنياء الذين يمثلون عادة الطرف الآخر في معادلة الصراع بين الضعفاء والأغنياء.

ثانياً. شخصيات حيوانية : («جمل وحمار كانوا سايبين في جنينة...»)، («كان الملك الأسد، أغنى ملك في الدنيا...»).

لعل أهم ما يميز هذا النوع من الحكايات الشعبية هو أن الحيوان يلعب دور البطولة، «مثلما كانت الآلهة وأنصاف الآلهة تلعب دور البطولة في أساطير الشعوب، وخاصة أساطير الخلق والتكوين»(32). فالحكايات التي تتخذ من الحيوانات شخصياتها الرئيسة، تمكن الراوي على تجاوز الخطوط الحمراء لأية رقابة سياسية أو سلطة دينية، على مر العصور مثلما هي قادرة - منذ البداية - على كسر حواجز اللغة والمكان والزمان.

ومن خلال المتن الحكائي المنتخب أعلاه، نجد أن من أهم الحيوانات التي تحضر بقوة نذكر الجمل والحمار والأسود....فهل يتعلق الأمر هنا بحيوانات بشرية إذ يحيل الجمل على شخصية الإنسان الكتوم والصبور، وكذلك الحمار الذي يشير إلى قوة تحمل الأذى من طرف الآخر الذي يمعن في تحقيره واستغلاله واستنزاف طاقاته، مقابل الأسود الذين يمثلون الطرف النقيض للجمال والحمير، فهم يحيلون ضمنيا على الإنسان الكاسر الذي يتغذى على الحملان البشرية الوديعة. فهل يحضر الحمار والجمل كناية عن أناس طيبين، يتم الاعتداء على حقوقهم باستمرار؟ مما لا شك فيه أن نظير هذه الحكايات تستبطن رسائل متعددة، يرغب الراوي تمريرها عفو الخاطر إلى المروي لهم. ما دام هذا الاتجاه محكوم عند هؤلاء الرواة بغاية «تنكرية» تضطرهم إلى تمثيل الواقع الحقيقي بواقع متخيل آخر هو مملكة الغاب.

وفي هذه الحالة بالذات، يتم نقل هذه الحكايات من عالم البشر إلى عالم الحيوان، وذلك في نطاق التمثيل الرمزي بين واقع الفرد والجماعة في مجتمع بشري محدد وواقع آخر، يتجسد في عالم الغاب الذي لا يبتعد كثيرا عن عالم الإنسان، ما دام القاسم المشترك بين العالمين هو صراع الخير والشر. (ومثال ذلك حكايات لامارتين في «فابلاته» و«كليلة ودمنة» وغيرهما).

ثالثا - شخصيات معنوية قيمية: («في مرة البركة والسعد ماشيين في سكة زراعية...»).

وهنا نسجل أن التمثيل عن هذا الصراع القائم في المجتمع بما هو مفارق للواقع، إضافة إلى استحضار عالم الحيوان، يتم كذلك عبر استحضار القيم المجتمعية وأنسنتها، بحيث تغدو البركة كائناً يمشي ويتحرك، في سكة زراعية كما يمشي الإنسان ويتحرك.. .وبعبارة موجزة «يشترط تعالي الشرور بطلاً متعالياً ليشخص عناية السماء فوق الأرض»(33).

في نهاية المطاف، لا يهم بعد ذلك أن تكون تلك القوى الفاعلة إنسانا أو حيوانا أو جنا أو قيمة معنوية ما دام أن هناك تغيرا مستمرا لهذه القوى من حكاية إلى أخرى، وهذا ما يشكل سلسلة من الاستبدالات الواقعية. بل الأهم هو هل هي قوى شريرة أم خيرة؟ وحينما تتأتى لنا الإجابة عن هذا السؤال، لن تجدي بعد ذلك طريقة الاعتداء مادامت السمة المميزة في البناء الحكائي هي فعل الاعتداء نفسه، وليس تنوع أشكاله، والأدوات التي نفذ بها...

ب. صيغ تقديم الشخصيات في الحكايات المرحة

يميز فلاديمير بروب بين ما هو ثابت وما هو متغير في الحكاية الخرافية، حيث يعتبر أن «الوظائف هي العنصر الوحيد الثابت في الحكاية وما دونه متغير»(34). في حين يرى أن الشخصيات هي العنصر المتغير في مورفولوجية الحكاية الخرافية.

وبالعودة إلى الحكايات الشعبية ذات الميول إلى المرح - في المغرب على سبيل المثال لا الحصر - فإننا نظفر بمجموعة من الشخصيات التي ترصد علاقة المرأة - بصفتها شخصية محورية في هذه الحكايات - بالرجل في بدايات هذه الحكايات الشعبية، **و«لكل نوع من الشخصيات طريقته في الظهور»**(35)**، وتأتي في هذا السياق وفق الصيغ التالية:**

- نموذج المرأة النكدية: «كانت يَشُّو قد أسأمت زوجها الحسن إلى حد اليأس».
- نموذج المرأة العنيدة: «اشترى قبايلي اللحم من السوق وعاد مبكراً إلى بيته من أجل إكرام زوجته».
- نموذج المرأة والقاضي: «ذات مرة كان هناك رجل اشترى قمحاً».
- الرجل وزوجته الشريرة: «رغم أن مماس كانت شريرة، تزوجها رجل»

- نموذج المرأة الهَجَّالَة:«واحد الراجل ماتت له امرأته وبقي هجال».
- نموذج عايشة المراكشية اللعوب:«عايشة المراكشية كانت ديما كاتلعب بالرجال وتضحك عليهم».
- نموذج المرأة والديك:«كانت هناك امرأة يشتغل زوجها في شراء وبيع الدجاج والديكة».

هكذا نخلص إلى أن مواصفات المرأة في هذا المتن الحكائي، من خلال بدايات الحكايات تتمحور حول الصفات التالية:

- المرأة في حالة تلبس منذ مطلع الحكاية (الرجل وزوجته الشريرة مثلاً).
- المرأة باعتبارها رمزاً للنكد ومصدر الملالة والشؤم (حكاية المرأة النكدية).
- المرأة الماكرة والمخادعة (المرأة والديك).
- المرأة الغاوية والماكرة (عايشة لعبو).

في حين يصور الرجل بالمواصفات التالية:

- الرجل رب الأسرة ومعيلها (المرأة والقاضي) و (الرجل وامرأته العنيدة).
- الرجل الذي فقد زوجته (الهجال).
- الرجل التاجر (المرأة والديك).
- الزوج المغبون والتعيس (المرأة النكدية).

كل هذه المعطيات وغيرها، تقودنا إلى أن بدايات الحكاية المرحة عامة، ومنها الحكاية المرحة المغربية على وجه الخصوص، تتميز بالنزوع إلى التركيز على تقديم شرائح من النساء يتصفن عموماً بممارسات سلوكية متمردة على الثوابت، وفرض الندية على الرجل وإن على المستوى الفردي، وبصورة لا أخلاقية وفق منظور ثقافة المجتمع المتداولة فيه الحكاية.

فرغم موقع المرأة الاجتماعي الملحق بالرجل، تتجرأ على الوقوف في هذا النوع من السرد الشعبي وجهاً لوجه أمام الرجل؛ «تجابهه وتعانده وتخدعه وتكيد له وتمكر به وتحتال عليه وتعتدي عليه وعلى حقوقه، من منطلق أناني متعمد غالباً» (36).

وهذا ما يعني أن لحظات الصراع في الحكايات الشعبية المرحة، تكون نقطة انطلاقها هي اللحظة البدئية من الحكاية، وهذا الأمر يدل على ذلك الصراع الخفي تارة، والصريح تارة أخرى، بين الرجل والمرأة في ظل مجتمع ذكوري يجعل من سلطة الرجل واقعاً لا يُعْلى عليه، وهذه الوضعية الدونية للمرأة حقيقة لا يمكن أن ننكرها في ظل سيادة ثقافة تقليدية في طبيعة تعاطي الرجل مع المرأة...

فمن الاستنتاجات التي يمكن استنتاجها من هذا المتن الحكائي المنتخب، غياب المرأة الذكية والصالحة، وهذا الأمر يعكس. بطريقة ضمنية. نموذج الوعي المغربي غير البريء تجاه قضية المرأة. وهو بطبيعة الحال وعي ذكوري خالص، رؤيته للمرأة باعتبارها مصدرا للمتعة الجنسية واستمرار النسل، وخدمة البيت والسهر على توفير الجو الملائم للرجل على كافة الأصعدة. إلا أن هذه الصورة النمطية لا تنفي أنه ليست هناك حكايات تقدم المرأة منذ البداية كامرأة حكيمة مدبرة، ربة بيت ناجحة، لا تعصي أمراً لزوجها وتتفانى في خدمته (نموذج شهرزاد في «ألف ليلة وليلة»).

وعليه، فإن هذه النصوص الحكائية تنتج بطريقة ضمنية نموذج الوعي المغربي غير البريء تجاه قضية المرأة. وهو بطبيعة الحال وعي أبيسي، رؤيته للمرأة كمصدر للمتعة الجنسية واستمرار النسل، وخدمة البيت والسهر على توفير الجو الملائم لرجل على كل الأصعدة.

من خلال ما سبق، يمكن تسجيل الملاحظات الأساسية التالية:

- هيمنة لعبارة "كان يا مكان في قديم الزمان" في بدايات أغلب الحكايات الشعبية العربية، لكننا لا نعدم بدايات أخرى تكرس ما هو متعارف عليه من الابتداء بالبسملة أو الصلاة والسلام على النبي محمد (ص) كما يفعل الرواة المعاصرون.
- محاولة الراوي الشعبي الإيهام بأن ما يحكيه الآن قديم جداً، أو موغل في القدم من خلال تعابير«سالف الأوان، أو سالف العصر والأوان، أو الأزمان الغابرة... الخ».
- تداخل أزمنة الأفعال بين الماضي والمضارع، مما يعكس تداخلاً في مراحل القص ومستويات الفعل.
- تنوع وتعدد القوى الفاعلة ما بين ما هو إنساني

(الملك/الحرفي..) وبين ما هو حيواني (الأسد/ الحمار...)، وأخيرا ما هو قيمي (البركة والسعد).

خاتمة

تفضي بنا المعطيات السابقة إلى ضرورة تعويض الفهم البسيط حول مفهوم البداية في الحكاية الشعبية، بتمثل يرقى إلى مستوى وعي نقدي جديد بشعريته وأهمية رهاناته الفنية؛ فبدل أن تظل البداية محددة من خلال موقعها (البداية) ويجري تحليلها وفق هذا التصور ذي النظرة الضيقة، جاءت دعوتنا إلى ضرورة وضع هذا المكون الحكائي الاستراتيجي في جدل دينامي بينه وبين باقي مكونات النص الأخرى، غير أن طموحنا في النهاية هو يصبح مجال دراسة هذا المكون الأنجع والأفيد يرتد إلى معمار النص الحكائي الجامع من خلال دراسة نوعيته، وأساليبه واستراتيجياته.. تفادياً لكل نظرة تجزيئية تعزل هذا المكون عن بنية النص الذي يشكل العمدة، وتفصله عنه فصلا تعسفياً.

الهوامش والمراجع

1 - تعددت تسميات «البداية» لدى النقاد العرب بتعدد وجهات نظرهم إلى النوع الأدبي المستهدف. هكذا يفضل رشيد بنحدو توظيف تسمية «المطلع»، في حين يحلو لياسين النصير وعبد العالي بوطيب استعمال لفظة «الاستهلال»، أما جليلة الطريطر فتسم البداية «فاتحة»، بينما أجمع باقي النقاد على مصطلح «البداية»، ونذكر منهم بينهم: صبري حافظ وبوشعيب حليفي وصدوق نورد الدين... وبدورنا استقر اختيارنا على مصطلح «البداية» الحكائية، لأننا نرى أن «البداية» هي المصطلح الأقرب والأنسب في هذا السياق المخصوص، ما دام «المطلع» له بعد تراثي شعري(خطاب المطالع والمقاطع)، و«الفاتحة» لها بعد ديني، أما «الاستهلال» فيتسم بكثير من التعميم...

2 - فلاديمير بروب: "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، ترجمة وتقديم أبو بكر باقادر، محمد عبد الرحيم نصر، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط: 1، 1989، ص: 83.

3 - ياسين النصيّر: "الاستهلال السردي في الحكاية والمسرحية"، مجلة:«كتابات معاصرة»، المجلد الرابع، العدد الثالث عشر: شباط- آذار 1992، ص:96.

4 - نبيلة إبراهيم: "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية"، دار العودة- بيروت 1974، ص:59.

5 - نبيلة إبراهيم: "عالمية التعبير الشعبي"، مجلة: فصول، المجلد الثالث العدد الرابع، يوليو/ أغسطس/سبتمبر 1983، ص:31.

6 - رولان بارث: " التحليل النصي"، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، الرباط، 2001، ص:37.

7-Andrea Del Lungo : «Pour une poétique de l'incipit », In :»Poétique", N° 94, 1993, p: 131.

8 - سنتناول بالدرس والتحليل أنواع محددة من الحكاية الشعبية، وأهمها : الحكاية الواقعية وحكايات الحيوان والحكاية المرحة، وذلك من خلال مفتتحات بعض الحكايات الشعبية المنتخبة في المتن الحكائي المعتمد...

9 - ياسين النصيّر: "الاستهلال السردي في الحكاية والمسرحية"، مرجع سابق، ص:96.

10 - المرجع نفسه، ص:96.

11 - Jean– louis Morhange,: «Incipit narratifs : L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction", in : Poétique, N° 104, 1995,P : 390.

12 - السيد إبراهيم: "نظرية الرواية" دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص:99.



تشييد الدلالة في التصوف الشعبي المغربي

www.theguibordcenter.org

رشيد سليماني
كاتب من المغرب

نص من «التشوف إلى رجال التصوف»
67 رجل مجهول - ص:195-196

ومنهم رجل مجهول

حدثني أبو عبد الله محمد بن خالص الأنصاري قال: سمعت أبا محمد عبد الله بن عثمان يقول: كان بمكناسة رجل كثير السياحة في طلب الصالحين وزياراتهم. فلم يزل يسيح إلى أن وصل جبل لبنان. فبحث عن ولي من الأولياء ذكر له أنه بالجبل المذكور إلى أن ظهر له به خيال رجل. فأراد الوصول إليه فلم يقدر لأوعار الجبل. فأشار إليه بثوبه كأنه يقول له: من أين الوصول إليك؟ فأشار له ذلك الولي إلى مكان عينه له.

فلم يزل يحتال إلى أن وصل إليه فوجده جالسا على صخرة وقد عاد من طول العبادة نحيلا كالخيال حتى لصق جلده بعضمه.فكان إذا دخل وقت الصلاة أذن وأقام وصلى فيصلي بصلاته.

فإذا فرغ من صلاته قعد على الصخرة إلى وقت الصلاة فيؤذن ويقيم ويصلي .ثم أخرج الرجل طعاما من مزوده. فنظر إليه الولي فرده في مزوده ورمى به في حافة الجبل وقال له:إذا انصرفت عنا (احمله) معك.فلما كان وقت إفطاره قام إلى كوز فأخرج منها حب الريحان وغيره من حبوب الشجر التي تنبتها الجبال.فأكل منها. ثم قال له ذلك الرجل :أريد أن أقيم معك بهذا الجبل .فقال له الولي:لاتطيق ذلك فإني دفعت إلى ما ترى وأنا ابن إحدى عشرة سنة ومن تعود النساء لايصلح لهذا .فارجع إلى بلدك واشهد الصلوات في الجماعات وأد الفرائض واجتنب المحرمات فإنه خير لك.فعاد الرجل إلى المغرب وأقام في مكناسة يعمل ما أمره به ذلك الولي إلى أن لحق بالله تعالى.

تمهيد :

لولوج مغامرة البحث في الخطاب السردي عامة، ومنه الصوفي، مخاطره ومنزلقاته، غير الواضحة أحيانا، والمتمنعة أحايين كثيرة، خاصة وإن كان هذا الخطاب بكرا في حقل الباحثين.

لهذا، فإن هذا التورط المعرفي يلزمه تحوط منهجي، تتحكم فيه ثلاثة شروط أساس :

- المصاحبة الطويلة المحترمة للنص المختار.
- استنطاق النص بما يلزمه من منهج للتحليل.
- تحديد هدف أو أهداف البحث .

ونروم من خلال تجربة هذه الورقة ارتياد هذه المكابدة، ومحاولة مقاربة خطاب اجتمعت عدة خصائص على وسمه بفرادة مستقلة عن باقي الخطابات، رغم أنها فرادة تقاطع وليست فرادة انقطاع.

إننا لاندعي تقديم مقاربة شمولية تزعم الإجابة عن تساؤلات وإشكالات من صميم الخطاب الصوفي أو من خارجه، ومنه النص الكراماتي، الذي أحاطت به عدة حجب: فقهية، إيديولوجية، سياسية، كلامية، علمية،شعبية... وكلها حجب طوقت هذا الخطاب بأحكام منعته عن الدراسة بما هو خارج هذه التصورات.

ويمكن القول- بعد الاطلاع - إن تاريخ التصوف ليس تاريخ دراسات وأبحاث إلى حدود السنوات الأخيرة- تحاول استكناه خصوصياته من خلال نصوصه وطقوسه، بنيويا ولغويا وكذا سيميائيا، بقدر ما هو تاريخ خطابات على هذا الخطاب في تأصيله والتأريخ له وتحقيقه، بل قد تجاوزت هذا الجانب إلى نوع من الحجب ، والمتمثل في خطاب الردود. إنها إشكالية مثل هذه الخطابات البكر، التي لاتتركها لتتخذ مسارها المعرفي المرغوب: ونظن أن الإشكال يكمن في الباحث الذي يسقط في نهج مثل هذه القراءات الحاجبة لخصوصية التصوف.

إن النص الصوفي عموما تحكمه عدة علائق ومفاهيم وقضايا متشابكة، يمكن إجمالها في علاقة واحدة هي جدلية الإنساني نحو الإلهي، وهي بنية مركزية اتخذت عدة تمظهرات : طقوسية، موسيقية، سماعية، شعرية، سردية...

والنص الذي نحن بصدد مقاربته، أحد هذه التمظهرات، كيف انبنى ؟ وكيف شيد دلالته، وما العناصر الأساس في بناء هذه الدلالة ؟ .

1 -شكل النص:

قبل الخوض في هذه النقطة، لابد من الخوض في غيرها ويلخصها سؤال المتلقي أين هي الكرامة في هذا النص ؟ وقد نجيبه بسؤال : وهل لابد من التصريح بها ؟ أي ألا توجد الكرامة في البنية العميقة للنص ؟

عموما، فهذا سؤال مشروع، ونحن لن نقارب الكرامة في بنيتها، وإنما نقارب، مكونات قيام الدلالة في هذا النص من جسد ومكان وتواصل، إضافة إلى أننا سنتطرق لماهو أعم من الكرامة



http://gdb.radiosawa.us/E9FC8DD5-F9BB-486B-85F8-28CD8C962B92_cx0_cy8_cw0_mw1024_s_n.jpg

أي الولايــة، فبــدون الكرامة لن تتحقــق الولاية، إذن فالكرامة كامنــة في البنية العميقة للنص أو بين سطوره، ولم يصرح بها النص، واكتفى بذكر أليات ووسائل تحقيق الولاية عن طريق الكرامة، لكن مامميزات شكل الكرامة؟

يقول محمد أبو الفضل بدران جوابا عن هذا السؤال:«تقوم الكرامات على دوال متغيرة ودوال ثابتة»[1].

ومن بين الدوال الثابتة نذكر :

- الشخصيات : إنسية أو غير إنسية
- المكان
- الزمان

أما الدوال المتغيرة

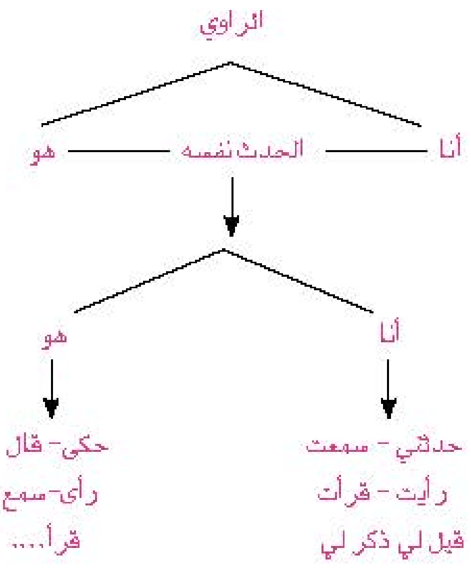
- الأفعال
- الحكاية

وبتفاعل هذه الدوال نحصــل على مشــكلات الكرامة :

كل بسيط وشكل مركب :

	البسيط	المركب
الشكل الكراماتي	راو، عقدة، مدد(الحل)	راو، تمهيد، عقدة، تحول تصاعدي، عقدة، مدد متوقع، مدد غير متوقع

أما عن شخصيات الكرامة ،فيمكن أن نحددها من خلال بنى تلفظية تميزت بها الكرامات المضمنة في كتاب التشــوف، ولها علاقة تناصية بالخطاب الحديثي، وهي على الشكل التالي :



فبهــذا الشــكل تشــكلت الكرامــات التــي تطرقنا إليها، وقامت هذه التي بين أيدينا بســرد الــراوي للحــدث بضــمير الأنــا المتكلم وبصــيغة الغائب(حدثني،،قــال: ســمعت،،، يقــول وذكــر له،،،) ، وبهذا الشــكل كذلك تأسست الحكاية في حوار السائح مع الولي.

2 -تيمات النص :

ولعل مايميز هذا النص، هو بساطة بنائه، ومحاكاته لفن الرواية، فهو محكوم باشتغال مكونات السرد، كالشخصيات، الزمان، المكان، الحدث، غير أن مايسمه هو حضور بعض التيمات التي خصصته بدلالات معينة لاتخرج عن خصائص ودلالات التصوف.

ومن هذه التيمات نذكر: الجسد، المكان، التواصل، ترى كيف وظفت هذه التيمات في النص الصوفي، وماهي دلالاتها ؟

2 - 1 - تيمة الجسد :

لقد ركز المتصوفة على مكون النفس، وعملوا على تطهيرها والحرص على صفائها بغية الارتقاء بها إلى مدارك العرفان ومراتب البدلاء، حيث سخروا لهذه التجربة العالم المادي كله ومنه الجسد، فهذا المكون ماهو إلا وعاء للنفس ووسيلة لترقيتها: فبالنفس تعرف مراتب المتصوفة. وتعد الكرامة الصوفية إحدى التجارب التي تقدم صورة واضحة عن حقيقة ودلالة الجسد الصوفي وجدله مع النفس.

إضافة إلى باقي التجارب الصوفية الأخرى، كالحضرة والجذبة أو الرقص الصوفي. فعند الحديث عن تجربة كراماتية، كطي الأرض أو المشي على الماء أو في السماء...

لابد من طرح سؤال : من يحقق هذه التجربة الخارقة : هل روح الصوفي أم جسده ؟ أم هما معا ؟ ونعتقد أنه بحل هذه الإشكالية يمكن أن تتضح الصورة التي نحن بصدد استدعائها من النص الكرماتي، الذي يشتغل فيه الجسد كعلبة للروح موصولة بزمان ومكان خاصين دون استثناء مكون الخيال«الشرط الضروري لكل تلق مرتبط بعالم الأشياء»(2).

إذن، فنحن أمام ذات الصوفي العلامة بتعبير السيميائيات تنقسم إلى دال هو الجسد ومدلول هو الروح، إنها ثنائية شبيهة بما قام به سوسور عند تقسيمه بين اللغة/ الكتابة حيث اعتبر الأولى سابقة على الثانية، هذه الأخيرة التي لا تتعين إلا بعد أن تشير إليها الأولى، أي إن طرفا العلامة في تعالق منطقي، وكذلك الصوفي العلامة، فطرفها الدال الجسد ماهو إلا تابع لعنصر الروح المدلول، وتتضح هذه العلاقة في النص من خلال شخصية الولي، وهي شخصية دالة بأوصافها وحالتها، يقول الراوي: «إلى أن ظهر له به خيال رجل (...) فوجده جالسا على صخرة وقد عاد من طول العبادة نحيلا كالخيال حتى لصق جلده بعظمه». إن هذه الأوصاف لعلامة دالة على تكريس الصوفي لجسده خدمة لروحه، حتى عاد جسده دالا أيقونيا بسماته النحافة التي تحققت بعدة تمظهرات حركية gestuelle، حسب كريماص، الذي عد الجسد نصا دالا يقوم بعدة تلفظات حصرها الولي في العبادة: وقد عاد من طول العبادة نحيلا كالخيال... فهذه الحركية لجسد الولي هي بمثابة لغة جسده أو ماسماه كريماص ب somatique التي تدخل في تأسيس نص حركي ، يمكن أن ندرسه كوحدات حركية تعبيرية، أو تمفصلات ثنائية تجلت في مسار حركة جسد الولي أثناء صلاته على الصخرة أي ثنائيات: أعلى/ أسفل- يمين / يسار- جلوس/ وقوف- ركوع/سجود...

إذن فالجسد الصوفي ماهو إلا قالب يحتوي ويحجب هذه الطاقة الجوانبية :الروح الساعية إلى تحقيق ماهو مفارق لما هو طبيعي في الجسد، بل و أساسي لأنه فطري ضروري (الأكل، الشرب، اللباس...) لهذا رمى السائح طعامه في حافة الجبل «وقال له الولي»إذا انصرفت عنا احمله معك».

ويبقى طعام الروح أغنى وأوفر عند الولي من طعام الجسد، لهذا آثر الصوم والإفطار على حب الريحان وبعض الحبوب التي ينبتها مكان عبادته الجبل»فلما كان وقت إفطاره قام إلى كوز فأخرج منها حب الريحان وغيره من حبوب الشجر التي تنبتها الجبال».

وقد نفسر أسباب تمجيد الجانب الجواني



http://laghtiri1965.arabblogs.com

على الجسد عند الولي، باعتقاده بفناء جسده وبقاء روحه وخلودها أثناء اتحادها مع الذات الإلهية، ولعل هذا أهم عامل رسخ لدى المتصوفة قدرتهم على مفارقتهم للفطري الطبيعي، أي «انتصار الصوفي على الغذاء المألوف، هو انتصار على مايمثله هذا من حياة يومية فانية وغير خالدة، فالله لايأكل، والخالد لايأكل، ومن في الجنة، حسب تصور الصوفي، لا يأكل، ويود الصوفي تحقيق كل ذلك في نفسه»[3].

وللسهروردي مفهوم خاص لعلاقة الروح بالجسد، فالروح عنده قسمان :

1 - **روح روحاني**، مرتبطة بالذات الإلهية وأكد هذا الصنف من القرآن في الآية:

«فإذا سويته ونفخت فيه من روحي»

من سورة ص، الآية: 72.

«ويسئلونك عن الروح، قل الروح من أمر ربي» من سورة الإسراء، الآية:85

2 - **روح حيواني**، وهي التي بها حياة الجسد وحركته، ولذلك فهي مشتركة بين المخلوقات، والولي لايذعن لها كثيرا ويقهرها لأنه في غاية النوع الأول .

إن الصوفي بهذه الصيغة دائم التحول، فمن الجسد الإنساني إلى الجسد الصوفي، ومن الروح الحيواني إلى الروح الروحاني» وبفعل هذا التحول يعتبر أهل التصوف الجسد محطة الروح التي إن حلت فيه تنقله إلى مرتبة الكمال (...) الجسد المهيأ لإحلال الروح الإلهية فيه يسمو إلى عالم الكمال»[4]، وهذا ماابتغاه الولي وهو يديم العبادة على الصخرة فوق الجبل، حتى عاد كالخيال، وهي خصائص لم يحققها السائح فصار طرفا مناقضا لذات الصوفي جسدا وروحا.

ونجمل ماتقدم في أن «الجسد الإنساني متوفر على سحرية خاصة به»[5] في استقلال عن أي تمظهر، سواء أسطوري أو ديني أو طقوسي، ناهيك إذا ماتم اعتماده موضوعا من منظور صوفي : فالتصوف يتعامل مع الجسد تعاملا خاصا -كما رأينا- لأنه جسد مصير للروحاني، فهو شفاف خادم، حامل للروح في سعيها لتحقيق أسمى درجات الحلول، لأن الولي يؤمن بأن روحه



www.damascusbureau.org

من روح الله حيث نفخ فيه من روحه، وما الجسد إذن إلا سجن لهذه الروح»فنحن نحيا حياتنا الحقيقية في أعماق الذات، لا في الجسد البالي الذي نكشفه للعالم ولكن لانكشف به العالم»(6).

2 2 الذات المكان الصورة

علمنا أن النص الكرماتي كغيره من النصوص الإبداعية التخيلية مشكل بالسرد، هذا الأخير الذي يركز أساسا على اللغة، "ويتضح من جهة أخرى أنه إذا كانت اللغة تواصلا فهي أيضا منتج للمعنى والدلالة" (7). حسب كريماص، هذه الدلالة التي جسدتها لغة هذا النص في انفعالات كل من السائح والولي وكذا أهوائهم ورغباتهم، إضافة إلى دلالات جمالية ونفسية وخيالية، أي إننا بواسطة اللغة نقف أمام كون دلالي مبني بتجربة الصوفي، فهذه كلها مقومات هذه الصورة/ النص التي نرى فيها هذا الصوفي في عالمه الخاص، بواسطة اللغة»والحقيقة إن كل تعبير لغوي في جوهره تصوير باللغة»(8).

لأن التصوير اللغوي غالبا مايعتقد أنه ينجز فقط باللغة، وهو على خلاف ذلك أعم بكثير، فإضافة إلى البلاغة فثمة قنوات أخرى تحقق الصورة اللغوية،فهذا النص مثلا نلاحظ أنه خال من التشبيهات والمجاز أو المحسنات البلاغية، غير أن المتمعن في النص يلحظ أنه مبني باللغة الوصفية التي تركز على المكان (الجبل، الصخرة، الولي، الجسد..) وكلها موصوفات مادية محسوسة، أي نها نموذج في تصوراتنا الذهنية،فهي ليست غريبة عن الإدراك،ومن ثمة فهي محسوسات استدعت تمثلات ذهنية أو صورا كانت منطبعة في ذهن المتلقي.

فالمكان في النص مفتوح محدد (الجبل) وتحديدا فوق الصخرة أي إنه غير مسيج ومحدود، ولوحده يمكن أن يثير ذهن المتلقي ليشكل صورة معينة ممتدة امتداد هذا المكان الذي يختلي فيه الولي، هذه الوظيفة أو التجربة هي الأخرى ستفيف لخاصية هذا المكان دلالة ثانية ذات وظيفة الإرساء encrage بالمعنى البارثي لأن الجبل باعتباره مكانا خالصا له دلالة عامة وعائمة في النص، ويمكن أن تكون له



http://www.soufia-h.net

وظائف عدة، غير أن الخلوة وطقوس الولي على الصخرة، المستفادة من سياق النص احتوت هذه الدلالة العائمة وحصرتها في أن هذا المكان له دلالة خاصة «خلوة الولي» ولماذا الجبل بالذات ؟

إن هذا المكان المفتوح والمتعالي لم يختر اعتباطا، بل له حمولة رمزية، حيث لكل صوفي طقوسه ومقاماته ومكانه الذي يحقق فيه تجربته الخاصة، والولي الذي بين أيدينا حقق تجربته في مكان رامز بسماته الدلالية، كالارتفاع.

إن اختيار الولي لهذا المكان له تأثيره الدلالي القوي في تجربته تجاه الأعلى، أي أن علاقة الولي بهذا المكان تمثل ثنائية الأسفل/ الأعلى.

«وتبين من كل هذا أن «الفوق» و«الأسفل» لايدلان فحسب على أمكنة معينة ومتمايزة وعلى اتجاهات وأوضاع متمايزة ومحددة، وإنما يحدثان أيضا آثارا مختلفة»[8].

فالصوفي بهذا ذات مفارقة لذات الإنسان، وفي سعيها للوصل إلى الذات الإلهية، لايسعها إلا مكان يسمح لها بتحقيق رغبتها وموضوع قيمتها، فهي ذات مرتفعة عن الذات الإنسانية، إنها في رفعة روحانية قريبة من مصدر روحها الله، وما ارتفاع المكان إلا واحد من المقومات الرمزية التي اختارها هذا الولي ليبرز للسائح رفعته ومفارقته له/ الإنسان الدنيوي، أي إننا في هذا النص أمام طرفي نقيض.

* السائح	* الولي
- الإنسان	- الصوفي
- الفناء	- الخلود
- الأسفل	- الإرتفاع

وتعد هذه الثنائيات إحدى العناصر الأساسية في بناء المعنى داخل هذا النص، لأن المعنى لايتشكل إلا بالتعارض والتناقض.

إذن، فالجبل يعد مكونا مكانيا أساسيا في بناء الصورة في هذا النص، غير أن السائح هو الآخر له مكانه، فقبل أن يصل إلى الجبل قد قطع فضاء معينا، ويؤشر عليه في النص «فلم يزل يسيح إلى أن وصل إلى جبل لبنان» إن هذه القرينة بربطها مع سياق النص ككل تؤكد لنا أن هذه الذات (السائح) لها هي الأخرى فضاؤها الخاص بها، الذي مارست فيه تجربتها، والمغاير



https://www.flickr.com/photos/bambie1616/6116163487/

تماما لفضاء الولي؛ حيث إن هذا الانتقال بين هذين الفضاءين يوضح انتقال الذات من العالم الإنساني إلى العالم الصوفي، الانتقال من النقص إلى تحقيق موضوع القيمة، لقاء الولي.

إنه انتقال بين كونين دلاليين، غير أن هذا الانتقال مر عبر وسيط معيق تمثل في خاصية الجبل أو خاصية الكون والفضاء الصوفي «فأراد الوصول إليه، فلم يقدر لأوعار الجبل».

إن هذه الخاصية لاتسم المكان الصوفي فقط بل هي شاملة للتجربة الصوفية ككل، فالأوعار متعددة في حياة الصوفي نحو تحقيقه لكرامته، والمكانية منها يسيرة، وأشقها أوعار النفس/ الروح، التي تنزع إلى الدنيا والفناء وتنازعها أخرى لتميل بها إلى البقاء والخلود، وهي صفات انعدمت في السائح،فكانت عائقا ثانيا بعد عائق أوعار الجبل.

لذا، يمكن القول إن هذا المكان مخصوص بسماته، ودلالاته، وكذا مخصوص بتجربة الولي فيه، فهو مكان خاص رمزي لتجربة خاصة وذات رمزية، إن مكان الولي عامل مشارك مساعد له في تجربته، فهو غير محسوس بالنسبة إليه، فإحساسه به إحساس روحي وليس ماديا، هو ثابت ثبات روحه التواقة إلى الله، على خلاف فضاء السائح المتعدد الذي له به ومعه علاقات وجدانية عاطفية، لأنه ذات إنسانية، وكل هذا مؤشر عليه في قول الولي:

«ثم أخرج الرجل طعاما من مزوده»

«ومن تعود النساء مثلك لايصلح لهذا»

أي إن الولي تمكن من تحقيق ولايته وبالتالي كرامته عبر تجاوزه لعدة أوعار منها المادية فاستقر بأعلى الجبل، ومنها المعنوية النفسية فاستقر في مقام الولاية.

وكلها خصيصات منعدمة في السائح الذي انتبه إليها وهو في صعوده إلى الولي في قمة الجبل «من أين الوصول إليك ؟» وكذا أثناء مقابلته له وجلوسه إليه، مما دفع به إلى العودة من جديد والركون إلى مكانه الأصلي السفح أو المكان الدنيوي«كناسة»، حيث العبادة العادية من صلوات وفرائض وطعام ونساء ، وكلها سمات تجسد الفقد الذي حال دون تحول ذات السائح

إلى شبه ذات الولي»إن الفقدان هو العلاقة بالواقع، إن الواقع المقتطع والموجود مسبقا لايمكن إدراكه إلا من زاوية الضياع والفقد الذي نشهد له به، فاستحالة الوصول إلى موضوع الرغبة يولد الاستيهام الذي يمثل سيناريو الأصول والذي يبرز الذات في علاقتها المستحيلة بموضوع مفقود»[9].

3 - التواصل :

يحضر في هذا النص صنفا التواصل، أي اللفظي وغير اللفظي، أما الأول فيتمثل في الحوار بين الولي والسائح ومن مؤشراته:

- وقال له : إذا انصرفت عنا احمله معك
- ثم قال له ذلك الرجل : أريد أن أقيم معك بهذا الجبل
- فقال له الولي : لاتطيق ذلك فإني دفعت ..

وهذا النوع سار في كل النصوص ، أما ما أثارنا في هذا النص هو حضور نوع ثان وهو التواصل غير اللفظي، / وهو المتصدر للفظي، وأول ماتعامل به الولي مع السائح، «فأراد الوصول إليه فلم يقدر لأوعار الجبل، فأشار إليه بثوبه كأنه يقول له : من أين الوصول إليك ؟ فأشار له ذلك الولي إلى مكان عينه له، فلم يزل يحتال إلى أن وصل إليه أي أن التواصل بين طرفي النص تحقق بما هو غير لغوي، متجسدا في الإشارة بالثوب، فهو إذن تواصل تفاعلي. وهو كما حدده LLoyd وزملاؤه «يستخدم للتدليل على أي اتصال يحدث بين شخصين أو أكثر عبر قنوات غير لفظية»[10]. وهذه القنوات أو الآليات يمكن أن تشمل لغة الجسد كما جاء في تعريف آدم كيندون Adam kindom ، الذي يرى أن التواصل غير اللفظي يقصد به:«الوظيفة التواصلية لحركة الجسم، والإيماء والتعبير الوجهي والتوجه ووضع الجسم والمسافة»[11].

وكلها قنوات تواصلية غير لفظية وظفها طرفا هذا النص ومن مؤشراتها:

ثم أخرج الرجل طعاما من مزوده ، فنظر إليه الولي فرده في مزوده..

فالنظرة رسالة من الولي إلى السائح تفيد المنع، تلتها استجابة من السائح دليلا على فكه لشفرة رسالة الولي برميه لمزوده في حافة الجبل.

فالإنسان يمكنه أن يستقبل ويرسل بشتى الصور: «بالجسد، بالحركات بالنظرة أو اللمسة، بالصراخ أو بالرقص، بكل الأعضاء الفيزيولوجية التي تصلح كأدوات للإرسال»[12].

خلاصات :

لقد حاولنا فيما سبق أن نركز على تحليل هذا النص بغية الوقوف عند محطات تشييد دلالته، من جسد ومكان وتواصل...، وقد ركزنا فقط على هذه المحطات المكونات ، وحاولنا أن يكون وقوفنا سيميائيا منطلقين فيه بالأساس من معجم كريماص مع الانفتاح على بعض الميادين السميائية الأخرى كالبارثية أو الأمريكية في التواصل، وكل هذا لنوضح أن المتصوف له بنية خاصة جوانبية وبرانية متمثلة في الروح الروحانية التي يحتويها الجسد الفاني، هذه الخاصة التي لايقيدها شيء في الخارج من مكان ولاجسد.

كما تبين لنا أن الدلالة في تجربة الولاية تشيد بواسطة الثنائيات الخلافية كما هو موضح في هذا النص، زد على ذلك أن النص الصوفي اللغوي نص قائم بذاته، أي له دلالته الخاصة المتفردة بمعجمها وتراكيبها و بمتنها الحكائي المفارق للمألوف.

إننا لا نجزم أن النص الكراماتي جنس، وإنما حاولنا من خلال هذه الورقة أن نبين مدى قابلية مثل هذه النصوص للتحليل السيميائي، الذي يبحث عن الدلالة و كيفية انبنائها في أي عمل.و الكرامة كما رأينا نص شفهي أصلا، يحوي ويتقاطع مع النصوص ذات البعد الغرائبي/ العجائبي،و الفانطاستيكي .

العادات والتقاليد في بيروت



http://asianewslb.com

حنان قرقوتي
كاتبة من لبنان

تغيّرت العادات والتّقاليد التي درج عليها الآباء والأجداد في العاصمة اللُّبنانيّة "بيروت"، وتحوّرت مع جيل اليوم، كما حدث لكثير من المناطق في الوطن العربيّ، بفعل العولمة وانتشار التّلفاز والمعدّات الإلكترونيّة الحديثة من جوّال وإنترنت وما شابه.

وساعد على هذا الأمر الواقع المُعاش الضّاغط على الشّباب والأُسَر بشكل عامّ، وسفر كثير من الشّباب والعائلات إلى الخارج بحثاً عن لقمة العيش، ممّا أدّى إلى انحسار في العادات والتّقاليد الموروثة.

ولعلّ هذا البحث الصّغير يُلقي بعض الضّوء على العادات والتّقاليد التي درج عليها أهل "بيروت" في الأمور التّالية:

1 - **الزّواج.**

2 - **الولادة والمولود، وحفلة الخِتان "طُهورُ الذّكَر".**

3 - **النّجاح في الشّهادة الابتدائيّة، وخَتمة القرآن الكريم.**

4 - **مأكولاتٌ وحلويّاتٌ بيروتيّة.**

5 - **استِبانَةُ هلالِ رمضان، والأعياد.**

6 - **وداع الحاجّ واستقباله.**

7 - **الأتراح.**

وفيما يلي بعض الشّرح عن هذه العادات والتّقاليد على النّحو التّالي:

1 - الزّواج:

أ - أفراح الزّواج:

كانت أفراح الزّواج في بيروت، تتمّ على مراحل ثلاث: الخطبة، ثمّ عَقْدُ القِران "كَتْبُ الكِتاب"، ثمّ العُرس "الزّفاف".

وكان من عادات أهل "بيروت" أن لا يرى الخاطب خطيبته إلاّ بعد "عَقْدِ القِران" أو "ليلة الزّفاف".

وكانت حفلتا "الخِطبة"[1] و"العُرس" تُقامان للنّساء فيما يُقام حفل "عَقد القِران" للرّجال، وربّما سمع بعض النّسوة المُقرَّبين ما كان يُقال عند الرّجال من غرفة مجاورة.

ويقوم الأهل عادةً بمَهمَّة البحث عن العروس المطلوبة، وغالباً ما كانت هذه مَهمَّة النّساء. وبعد الاتّفاق على الخِطبة يذهب الرّجال إلى بيت العروس لقراءة الفاتحة على نيّة التّوفيق، ويلي ذلك ذهاب النّساء إليه، ويُسمّى ذهابهنَّ هذا "طَلبيّة[2] النّساء".

ب - حفلتا "الخِطبة" و"العُرس":

تحضُر النّساء فقط "حفلة الخِطبة"، وكذلك "حفلة العُرس"، فيَلْبَسْنَ أحسنَ ما عندهنّ.

ومن طريف هذه الحفلات، أنَّ زوجة الرّجل "السَّبع"، الذي يُحِبُّ الظُّهورَ والمُباهاة، كان يشتري لزوجته يوم الفرح "عِرْقَ زَنْبَق"، أو وردةً نادرة، لكي تَشْكُلَها على رأسها، فيقال: "كانَتْ طارْقَة التّشْكيلَة مِنْ أوَّلْ راسْها لآخْرو، زَنْبَقْ عَالحلّ، أو: وَرْدَة مِنْ العازاريَّة ما إلْها مَتيل"[3]. وهذا من علامات الدَّلال، حيث كانت الزُّهورُ غاليةً جدّاً، فـ "عِرْقُ الزَّنْبَق" مثلاً كان ثمنه في الشّتاء نصف ليرة ذهباً أو أكثر[4].

وترقص الصَّبايا في هذه الحفلات على أنغام آلة "العود" التي يعزف عليها رجلٌ أعمى، وأهمُّ المعزوفات كانت آنذاك "رَقْصُ الهَوانم" أو "عالدَّقَّة ونُصّ" و"جابْلي[5] وجابْلي، ويا ماما جابْلي" و"عَلْيادي اليادي"[6].

وتقام حفلتا "الفرح" عادةً في المنازل التي تضمُّ "الدّار" و"اللّيوان"[7]، وهذا الأخير كان مخصَّصاً لأهل العريس، وهو المكان الأكثرُ قَدْراً وقيمَةً في المنزل[8].

وتوضع في صدر "اللّيوان" أريكةٌ عاليةٌ قليلاً، بمقدار درجة أو درجَتَين، مخصَّصةٌ للعروس، وهذه الأريكة عبارةٌ عن مقعدٍ مُغطّىً بالمُخمل المُطَرَّز، ويُزَيَّنُ الحائط خلف المقعد بقطع "الصّرما"[9] اللّمّاعة وبعض الزّهور والأغصان الجميلة.

وفي "حفلة الخِطبة"، وبعد دخول أهل الخاطب وجلوسهم برهة، تقوم أمُّ المخطوبة وتدعو أمَّ الخاطب لجلب المخطوبة، ثمّ تدخلان غرفة النّوم حيث تكون المخطوبة منتظرَةً مع الماشطة، فتُقَبِّلُها أمُّ العريس وتُمسكها بيدها وتُخرجها إلى الدّار طالبَةً ممَّن تُحِبُّ النَّبيَّ صلّى الله عليه وسلَّم أن تُصَلّيَ عليه وتُسمِعَ الحاضرين "زَلْغوطَة"[10]، وعندها تقوم النِّسوة بإطلاق "الزَّلاغيط"[11].

وبعد الرَّقص توضع مائدةٌ تضمُّ عدداً من أصناف الحلوى وعدداً من أصناف الفاكهة الكريمة[12]، ويطلب من الضّيفات التّقدُّم إلى المائدة لتناول ما يُرِدْنَ منها.

وأثناء الحفل يقدّم أهل الخاطِب الذَّهَبَ[13]،

ويُسَمّى "العَلامة"، للمخطوبة، وقبل أن تَلبس المخطوبة الذَّهَبَ المُقَدَّمَ إليها يتمُّ تنسيقه على صينيَّةٍ مُزَيَّنَةٍ ويتمُّ تمريرُها على الحاضِرات لرُؤيَتِها.

وفي نهاية السَّهرة تنصرف المدعوّات إلى بيوتهنَّ بواسطة عربات خاصَّةٍ أو مستأجَرة، ومنهنَّ سيراً على الأقدام[14].

وبعد الخِطبة بفترةٍ يرسل أهل الخاطب إلى أهل المخطوبة طالبين تحديد موعد "كَتْبِ الكِتاب" كي يستطيع الخاطب الذَّهاب بعده لرؤية عروسه، وبعد "كَتْبِ الكِتاب" يذهب العريس بصحبة أبَوَيْه ليرى عروسَه أوَّل مرَّة، وتسمى هذه الزِّيارة: "التَّكْشيفَة"، فيتعرَّف الزَّوجان على بعضهما البعض، وتتعرَّف العروس على عمِّها والد زوجها، ولا يستطيع العريس الانفراد بعروسه إلاّ "يوم الزِّفاف".

ج - عَقْدُ القِران "كَتْبُ الكِتاب":

كانت العادة في "عقد القِران" أن يتوجَّه صاحب الدَّعوة بنفسه لدعوة الأقارب والأصحاب، ليعبِّر عن مدى احترامه وتقديره للمدعُوّين ومدى التزامه بالأصول[15].

وبعد اجتماع المدعُوّين يجتمع الرِّجال على حِدَة والنِّساء على حِدَة. ويبدأ الحفل عادةً بتلاوة آيٍ من "القرآن الكريم" وقراءة "المولد النَّبويّ الشَّريف". ويجتمع المدعوّون في مكان متَّسعٍ في الدّار، مفروشٍ بالمفروشات الجميلة المُهَيَّأة لهذه الغاية، وفي الغالب هو "اللّيوان".

ويُنصب للشَّيخ الذي يقرأ "المولد النَّبويّ الشَّريف" كرسيٌّ مُسَجّىً بالحرير والدّيباج أو الكشمير. وحين يبدأ القراءة يرفع المدعوّون "النّراجيل" ويتركون شُرب الدُّخان احتراماً. وبعد قراءة "القرآن الكريم" و"المولد النَّبويّ الشَّريف" تُنشد الأشعار والموشَّحات النَّبويَّة على الطَّريقة القديمة التي كانت مُتَّبَعَةً في "مصر" منذ زمن بعيد. وبعد انتهاء قراءة "المولد النَّبويّ الشَّريف" و"عقد القران" تُوَزَّعُ على المدعُوّين قراطيس "المُلَبَّس" وأكواب "الشَّرْبات"[16].

والعادة المتَّبَعة في "عقد القران" أن يحضُر وَلِيُّ الزَّوج ووَلِيُّ الزَّوجة، أو كَلَيْهِما[17]، بين يَدَي القاضي أو المفتي، ليعقد قرانَهما، ثمّ بعد الانتهاء من هذه المراسم تُقرأ "الفاتحة" على نِيَّة التَّوفيق والصَّلاح[18].

ولم يكن باستطاعة الخاطب في "بيروت" الخروج مع خطيبته أو الانفراد بها مطلقاً ولو بعد أن يُصبحا زوجين بعد "كَتْبِ الكِتاب"، الذي يليه الإعلان عن موعد الزّواج، ومن العادات المتَّبَعة آنذاك أن تمتدَّ حفلة "الزِّفاف" سبعة أيّام متتالية، على أن يكون احتفال الرِّجال على حِدَةٍ والنِّساء على حِدَة[19].

د - جهاز العروس "ثيابُها وحاجيّاتُها":

كانت العروس تقطن عادةً مع أهل زوجها، وتُخَصَّص لها غرفةٌ في البيت الكبير. وكان أثاث الغرفة يُصَنَّعُ عند نجّارٍ حاذِق، ويدفع أهل العريس ثمن هذا الأثاث.

أما أهل العروس، فكان همُّهُمُ الأوَّل شراء الصّوف اللاّزم للفراش واللُّحُف[20] والمخَدّات ويقومون بتنجيده. وبعد الصّوف، يأتي شراء الكتّان والأكياس اللاّزمة للُّحُف والفراش وما شابه، وذلك من أقمشة "الأطلس" و"الدّولس" و"السّاتينيه"[21]. كما يتمُّ تطريز "شَراشِف التُّخوت"[22] عند خيّاطةٍ ماهرةٍ متخصِّصةٍ في هذه الصِّناعة.

هـ - فَرْدُ الجهاز[23] "الصَّمَد":

كانت العادة في تلك الأيّام، أن تقوم أُمُّ العروس بعَرْضٍ تفصيليٍّ لجهاز ثياب العروس أمام النّاس قبل نقله إلى منزل الزَّوجيَّة، وذلك كي يرى أهل العروس أنّ جهازها كامل.

وكان على أُمِّ العروس أيضاً أن تُعِدَّ طعاماً للسَّيِّدات القريبات منها، اللَّواتي يأتينَ لمساعدَتِها في ترتيب الجهاز للعَرض قبل نقله إلى بيت العريس[24].

ويُعرض الجهاز في البيت في "الدّار"، فيَتِمُّ عرضُ "الفساتين" الجميلة من حريرٍ



المنجد في بيروت العثمانية

وصوف وجوخ وكتّان، و"فساتين السّهرة" و"الكبابيت"[25] و"شلحات"[26] الصّباح المُطَرَّزة الحَريريَّة، و"طقومة"[27] الكتّان "والفوال"[28] من الملابس الدّاخليَّة[29].

كما تُعرض "البُقَج"[30] وما شاكلها من مناشف للحمّام مطرَّزة، مع "المِيَزَر"[31] و"الجُنطاس"[32] و"القُبقاب المُفَضفَض"[33] من صناعة "الشّام"[34] و"الصّابون المُطيَّب"، و"كيس التّفريك"[35] و"الّليف"[36]، و"علبة الخياطة"[37] المبطّنة بـ "الحرير المُضَرَّب[38]"[39].

وكذلك يُعرض الفراش واللُّحُف والمخدّات والتّكايات[40]، وأكياس الفراش من قماش "الدّيما" الحريريّ. وتُصنع أكياس اللُّحُف عادةً من قماش "الأطلس" المصنوع من الحرير الطّبيعيّ النّفيس، فيما تُصنع أكياس التّكايات والمخدّات من قماش "السّاتان" الملوّن. ويُعرض أيضاً "الشُّبُكُ الإفرنجيّ"[41] الكبير المخصّص للأحذية و"الشّايات[42]"[43].

و. نقل الجهاز:

ينقل جهاز العروس من بيت أبيها إلى بيت الزّوجية في صناديق مخصّصة لهذه الغاية، ويُوضب الفراش واللُّحُف والمخدّات بشكل طُرود مغلّفة بشراشف الكتّان والحرير الدّيما، وتُقال في المناسبة زلغوطة:

أويها ... أربَع بُقَج بقُجتِك[44]

أويها ... والخامسة بالصّندوق

أويها... الله يخلّي أبوكي

أويها ... يلّي ما عوّزِك لمخلوق[45]

وعند فرد الجهاز ببيت العريس لتعليقه بالخزائن، تتحلّق النّساء من أهل العريس لاستعراض الجهاز، ويشربن الشّراب ويأكلن الحلوى حسب العادة[46].

ز. حمّام العرس وفوطة[47] العروس:

كانت أبنية الحمّامات العامّة عبارةً عن دارٍ فسيحة حولها غرفٌ اسمها "الخلوات".

ومن عادات عائلات بيروت القدامى أنّه في اليوم الذي كانت تذهب فيه العروس إلى الحمّام للتّزيّن والاستحمام مع قريباتها قبل "الزّفاف"، كان العريس يبعث لعروسه بـ "فوطة العروس" ويكون فيها حلوى وفاكهة ونقولات. فإذا كان العريس بخيلاً لم يبعث بشيءٍ في الفوطة، وإذا كان كريماً بعث فيها المزيد من الفاكهة وأنواع الحلوى.

وأحياناً كانت تلك "الفوطة" أو "الصُّرّة" تُفسد العُرس، إذ تكتشف العروس أن عريسها بخيل[48].

ح. حفلة العرس:

تقام "حفلة العرس" عادةً في بيت العروس، كـ "حفلة الخطبة"، أي للنّساء فقط، ويرقصن أمام العروس وتُقدّم لهنّ الضّيافة.

ويجري توزيع الشُّموع على الأولاد، والدّقّ على الطّبل والمزمار والعود. ويخرج العريس من منزله مصحوباً بالأهل والجيران، ووُجهَتُهم منزل والد العروس لاصطحابها إلى المنزل الزّوجيّ. وأثناء عبوره الطّريق تُطلّ النّسوة والبنات من الشّبابيك يُزغردن ويُنشدن زغاريدَ ملائمةً للمناسبة، كما يدعو له العلماء والشّيوخ بالسّعادة والتّوفيق[49].

ويدخل العريس مع محارم العروس مخترقاً صفوف النّساء، بعد أن يُخبَرن بقدوم العريس ليتسَتَّرن بالأغطية، ويتقدَّم ويكشف غطاء "التّول" الأبيض الذي أُسدِلَ على وجه عروسه لدى دخول الرّجال. ويُمسك بعد ذلك بيدها ويُنزلها عن عرشها لتُسَلِّمَ على أبيه وعلى الأقارب من المحارم لاصطحابها إلى بيت الزّوجيّة[50].

وتتهيَّأ العروس للخروج من بيت أبيها، وما أن تَخرج من البيت حتى تلتفت إلى الحاضرات وتشهق بالبكاء لوداع مرحلة من حياتها قَضَتها في بيت أبوَيها، وعندئذ يتمّ تطييب خاطرها وتخرج إلى بيت الزّوجيّة.

ط - كعك الصّباحيّة:

كانت العادة في "بيروت" بعد انقضاء "ليلة العرس"، أن يقدّم والد العريس إلى أهل العروس وأقاربها المُقرَّبين "كعك الصَّباحيَّة"، وهو عبارةٌ عن حلوى[51] مع الكعك، وأن يجلب إلى بيته كذلك حلوى لتقديمها إلى المهنّئين.

2 - الولادة والمولود، وحفلة الخِتان "طُهورُ الذَّكَر":

كانت عمليّة الولادة تتمّ بشكلٍ عامّ في المنازل، وكانت تشرف عليها القابلةُ التّقليديّة "الدّايَة" التي تخصَّصت على يد أُمِّها في هذه المهنة أو على يد داية أخرى، ويقابلها اليوم "القابلةُ القانونيّة".

وحتى عهدٍ قريب، إذا كان المولود ذكراً تعمّ الزّغاريد المنزل، وتُطلق عياراتٌ ناريَّةٌ أحياناً، وإذا كان المولود أنثى يُخيِّم الوجوم على البيت.

وتتمّ الولادة اليوم في المستشفى أو في عيادة "القابلة القانونيّة" في الأحياء الفقيرة.

وكانت الحامل حينما تشعر بالمخاض تكون أمُّها وحماتُها أوّل المسارعين إليها، وتُستدعى قريباتها والدّاية، التي تُحضر معها كرسيّاً خاصّاً بالتّوليد له ظَهْرٌ وعن جانبَيْه مِسندان، وهو مُفَرَّغٌ من وسطه لتلقّي المولود.

ومن العادات عند تعسُّر الولادة أن يُلجأ إلى الله وبالدعاء والنُّذور للأنبياء والأولياء. وتُلبس المرأة طربوش زوجها. ويُطلب إلى الزّوج أن يقف خلف ظهرها لعلّ وجوده يشجّعها ويفيدُها. وحضور الزّوج ولادة زوجته طريقةٌ معتمدةٌ حاليّاً في بعض المستشفيات المُهمّة، وذلك لتخفيف آلام الزّوجة[52].

ومن بعض العادات المعروفة عقب الولادة أن تلبس الأمّ ومولودها، حتى تمام الأربعين يوماً بخير، أحجبةً ضدّ العين الحاسدة، أو تُتلى آياتٌ محددَّة من القرآن الكريم أثناء مشاهدة المولود واستعمال عبارات مثل: "بسم الله"، "يخزي العين"، "اللّهُمّ صلّ على النّبيّ"، وإلاّ فإنّ الصّبيَّ والأمّ سوف تصيبُهما "كبسةٌ" تستلزم الرُّقية. وعند الإحساس بأنّ الطّفل أُصيب بالعين، عبر البكاء المستمرّ أو ارتفاع حرارة مفاجىء أو التّقيُّؤ، فإن لم يجد الأهل من يَرقي الطّفل، يُسارعون إلى تبخير الطّفل عبر تجمير فحم لحرق بعض حبات "الحَرمل"، وهو نوعٌ من البَخور، ثمّ يرفعون الطّفل ويمرّرونه فوق دُخانها، وكلّما انفجرَت حبَّةٌ قيل: "إنّ عين الحاسد قد انفجرَت".

والمرأة "النُّفَساء" لا تقوم بأيّ عملٍ في البيت قبل تمام الأربعين يوماً، ويُفترض بوالدتها، أو شقيقتها أو امرأة من عائلتها، أن تقف إلى جانبها طيلة هذه المدَّة لأداء بعض الواجبات المنزليّة عنها.

أ - سُفْرَةُ الخَلاص:

من عادات أهل "بيروت" عند ولادة المرأة أن يقيموا وليمةً تُسمّى "سُفْرَةَ الخَلاص"، حَمداً لله الرّحيم الكريم على قيام الأمّ ووليدها بالسّلامة، ويجتمع على هذه السُّفْرَة عادةً النّسوة المقرَّبات اللّواتي حضَرن الولادة، كأمّ العريس وأخَواته، وأمّ العروس وأخَواتها، وكبار العائلة.

وكانت "سُفْرَةَ الخَلاص" تضمّ أصناف الحلوى والأرُزّ بالحليب، وأصنافا من الفاكهة، وأصنافا متعدّدة من الأجبان والكعك، وتُنْصَبُ "النّراجيل"، وتُطلَقُ الزّغاريد إذا كان المولود ذكراً، وتُنشد الأناشيد، ومن ذلك:

أويها .. خُلِصتْ وقامتْ

أويها .. وعَ فْراشِ الهَنا نامتْ

أويها .. والحَمْدُ للّهِ يا رَبّي

أويها .. ما تْشَمّتْ فيها شامتْ(53)

وفي نهاية "السُّفرة"، كانت النّساء الحاضرات يسألن الله أن تُكمل الأم أيّام النّفاس الأربعين بخير.

وظلّت "سفرة الخلاص" تُقام إلى عام 1975م. عندما اشتعلت الحرب الأهليّة اللّبنانيّة، حيث توقّفت إقامتُها، كما عاداتٍ وتقاليدَ أخرى كانت موجودة، وألغيت بسبب ظروف الحرب.

ب - الخِتان "طُهورُ الذّكَر":

كان خِتان المواليد الذّكور في بيروت يتمّ بشكلٍ إفراديّ، وفي بعض الأحيان كان يتمّ خِتان المواليد الذّكور في العام كلّه خلال شهر رمضان. وكانت تقام عند خِتان المولود حفلةٌ تُسمّى "عرس الطُّهور" حيث تعمّ الفرحة الدّار عندما يأتي "المُطَهّر"، ثمّ يُلبس المولود بعد انتهاء ختانه ثياباً لمّاعةً من القماش "السّاتان الأطلس" باللّون الأزرق، ويحمله الأب على يديه ليمرِّرَه فوق مَجمرةٍ من البَخور فيما فرقة إنشادٍ نبويٍّ تقوم أمام الدّار بقراءة "المولد النّبويّ الشّريف" مع بعض المُوَشّحات والأناشيد، وفي نهاية الحفل تُوَزّع على الحاضرين لفائف من القماش فيها بعض المُلبّس(54) والحلوى.

وقد غابت هذه الاحتفالات بصورةٍ واضحة بعد منتصف القرن العشرين الميلاديّ، وإن عادت عند البعض، بفعل تكاليف المعيشة التي أثّرت على أنماط التّصرُّف الاجتماعي من جهة، وضيق مساحة البيوت من جهة أخرى، حيث أنّ هذه الحفلات كانت تقام في حدائق المنازل وتُصَفُّ فيها كراسٍ للمَدعُوّين ويُفرَد فيها مكانٌ لفرقة الإنشاد(55).

ج - العقيقة:

درج المسلمون في "بيروت" على عادة ذبح خروف أو أكثر عند حلق شعر رأس المولود، وتُسمّى الذّبيحة: "العقيقة".

وقد غابت هذه العادة عن أذهان النّاس كسُنّةٍ نبويّةٍ للقادرين عليها، بسبب توالي الحروب على المنطقة من جهة، وقلّة الوعي الدّينيّ من جهةٍ أخرى، وقد عادت هذه السُّنّة إلى الانتشار في العَقدين الأخيرين، بسبب عودة بعض الوعي الدّينيّ للنّاس بفضل الله سبحانه وتعالى.

د - السّنَيْنيّة(56) "القَمْحيّة":

كان أهل "بيروت"، عند ظهور أوّل سنٍّ في فم الطّفل، يقومون بتوزيع طعام "السّنَيْنيَّة" أو "القَمْحيَّة"، على الأقارب والمعارف، فرحاً واحتفالاً بهذا الظُّهور، ولا تزال هذه العادة موجودةً عند بعض أهل "بيروت" حتى الآن. وطعام "السّنَيْنيَّة" مؤلَّفٌ من القمح المسلوق السّاخن المُحلّى بالسُّكّر وماء الزّهر، والمُزَيَّن بالجَوز واللّوز والصّنوبر.

ويقوم الأهل يومذاك باللّعب مع الطّفل، وترداد بعض الأناشيد له، مثل:

طُلْعتْ سنّو	**فرْحتْ إمّو**
زِعلْ بَيّو	**عَ الخُبْزات**

3 - النّجاح في الشّهادة الابتدائيّة، وخَتمة القرآن الكريم:

كان فرح الأهل في العائلات البيروتية بتعليم أبنائهم في زمن قل فيه التعليم، يتم عبر:

أ- النجاح في الشهادة الابتدائية:

كان نجاح الولد في الشّهادة الابتدائيّة يمثّل فرحةً كبيرةً لدى الأهل، وكان نَيل هذه الشّهادة في تلك الأيّام بمثابة نَيل الشّهادة الكبيرة في هذه الأيّام، وكانت الأعيرة النّاريّة تُطلق في بعض الأحيان احتفالاً بهذه المناسبة.

وكان الأطفال يدخلون إلى المدرسة بسنّ ستّ أو سبع سنوات، وعند إنهائهم المرحلة الابتدائيّة يكونون قد بلغوا أو شارفوا على بلوغ سنّ الزّواج(57).

ب - ختم القرآن الكريم:

كان احتفال "ختم القرآن الكريم" يُعَدُّ من الاحتفالات الرّئيسة في بيروت، لا سيّما ختم سورتَي "البقرة" و"آل عمران".

وقد شهدت المدارس الإسلاميّة، لا سيما مدارس "جمعيّة المقاصد الخيريّة الإسلاميّة في بيروت" و"الكلّيّة الإسلاميَّة الأزهريَّة" وسواهما، احتفالات عديدةً بمناسبة ختم طلاّبها للقرآن الكريم. وكانت المدارس تحرص على إعطاء شهادة وهديَّة بهذه المناسبة الكريمة. وما تزال توجد جوائزُ عديدةٌ لـ "ختم القرآن الكريم" تحمل أسماء شخصيّات بيروتيَّة بارزة.

4 - مأكولاتٌ وحلويّات بيروتيَّة قلَّ طهوها:

من الأطعمة القديمة التي قلَّ طهوها اليوم: مسبحة الدّرويش، شيخ المحشيّ، مقلوبة الباذنجان، الأرنبيَّة، يخنة السّمك، قلقاس بطحينة، الشّكشوكة، اللّحمة المكبوسة، المُجَدَّرَة، اللّبْنيَّة الكذّابة، مغمور الباذنجان، الكبَّة المَشويَّة، الشّشْبَرك باللّبن، فتَّةُ الحُمُّص بالزَّيت أو اللَّبن، نقوعٌ بالرُّزّ، كفتة بالطَّحينة.

ومن المشارب: ثلج رمضان، الدّبس الرّائب، العُرْقُسوس، الجَلاّب، التَّمْرُ الهنْديّ(58).

ومن الحلويات الخَبيصَة، العَصيدَة، الحَريرَة، السَّحلب، خبزٌ بالسُّكر، خبزٌ "بالسَّمن الحَمَويّ"(59).

5 - اسْتِبانَةُ هلال رمضان(60)، والأعياد:

أ- اسْتِبانَةُ هلال رمضان:

درج أهل "بيروت" على تحوير لفظ "اسْتِبانَة رمضان" إلى "سيبانَة رمضان"، وفي هذه المناسبة كان البيارتة ينتشرون على شواطئ "بيروت" في 29 شعبان بهدف اسْتِبانَة هلال شهر رمضان المبارك. وكانوا يأخذون معهم إلى شواطئ الأوزاعي والرَّملة البيضاء والرَّوشة والمنارة بعض الأطعمة، لأنهم كانوا يقضون ساعات طويلة قبل المغيب انتظاراً واحتفاءً بالاسْتِبانَة وبمَقْدَم رمضان المبارك. وإذا تبيَّن لبعض المسلمين المَعروفين بالصِّدق ظهور هلال رمضان، كانوا يتوجَّهون إلى "المحكمة الشَّرعيَّة" للإدلاء بشهاداتهم الشَّرعيَّة، ومتى تأكَّد للمفتي والحاكم الشَّرعيّ وقضاة الشَّرع أنَّ هؤلاء النّاس موضعُ ثِقة، يتداول الجميع بهذه الاسْتِبانَة ويتمُّ الإعلان عن بدء الصَّوم(61).

ب- المُسَحِّر:

كان "المُسَحَّراتيّ" ظاهرةً رمضانيَّةً أساسيّة، وفي الغالب يكون من أبناء الحيّ، فيبدأ قبل الفجر بإيقاظ الصّائمين حتى يتناولوا سُحورَهم قبل الإمساك. وكان يضرب بواسطة عصا على طبلة خاصّة، وكان يلبس الجِلباب المعتاد أو القُنْباز والطّربوش(62).

وكان ينقُر على الطّبلة ثلاث نقَرات، يوقِعُها ويرسل بعدها نداءه لإيقاظ النّائمين: "عباد الله، وَحّدوا الله"، "يا نايِمْ، وَحّد الدّايم". وكلَّما وصل بيتاً نادى صاحبه باسمه، ودعاه لتوحيد الله.

وبين الحين والآخر، يقف ليُنْشد، بلَحْنٍ شَجِيّ، ابتهالاً دينيّاً يُسَبِّحُ فيه الله، ويُمَجِّدُ آياته، أو يترنَّم بمَديحٍ نَبَوِيٍّ يُعَدِّدُ فيه مَحاسِنَ الرَّسول صلّى الله عليه وسلَّم ومآثرَه. ومن ذلك:

1 - المسكُ من خير الأنام يفوح، والنّور من وجه الحبيب يلوح، والأرض تشهد والسّماء، بأنَّه، ما مثْلُه في العالمين مليح.

2 - يا نائم اللَّيل كم ذا تنام، قُم واذْكُر الحيَّ الذي لا ينام، مولاك يدعوك لرحمته، وأنت مشغولٌ في طيب المنام.

3 - يا نايِمْ وَحِّد الدّايم، عبادَ الله وَحّدوا الله.

4 - قوموا على سُحورْكُم، جايي النَّبي يْزورْكُم(63).

أمّا اليوم، ونظراً لكثرة النّاس في "بيروت"،

ولانتشار سكن بعضهم خارجها، واعتماد الكثير من الصائمين على ساعاتهم، فإنَّ منظرَ المُسَحِّر قد اختلف. فالمسحِّر اليوم يجوب الشوارع والأحياء على الدرّاجة النارية، وتطوَّر الأمر مؤخراً ليجوبها في سيّارة وبيده طبلةٌ ينقُر عليها ثلاث نقرات ويوقظ النائمين بواسطة "الميكروفون"، بقوله: "يا نايم، وَحِّد الدّايم" مرّةً واحدةً فقط ثمّ ينطلق إلى شارعٍ أو حيٍّ آخر.

ج- احتفالات في شهر رمضان:

درج أهل "بيروت" على إقامة احتفالات دينيّة مميّزة في شهر رمضان المبارك في مساجد المدينة كالاحتفال بذكرى "غزوة بدر الكبرى" في 17 رمضان، والاحتفال بذكرى "فتح مكّة المكرّمة" في 21 رمضان، والاحتفال بذكرى "ليلة القدر" في ليلة 27 رمضان[64].

د- التوحيش:

كان من عادة أهل "بيروت" أن يبدؤوا بممارسة "التوحيش" في العشر الأواخر من شهر رمضان المبارك، تعبيراً عن تمسُّكهم بهذا الشهر الكريم، وعن حزنهم بسبب قرب انتهائه. فيُكثرون من التواجد في المساجد للصلاة والابتهال إلى الله تعالى، وسماع أناشيد الفرق الدينيّة[65].

هـ- يوم "الوَقفَة"[66]:

كانت مدينة "بيروت" ترتدي في يوم "الوَقفَة" حُلّةً جديدةً حيث "تتجمّل الشوارع وتتزيّن، وتتلألأ الأسواق بالأنوار، وتتألّق بالبيارق والأشرطة التزيينيّة الملوّنة. أما بيوت "القَبَضايات" فكانت تزيّن شرفاتها بالسّجاد العجميّ، وتتصدّر واجهاتها صور "القبضاي" بثيابه العربيّة، وطربوشه المائل، وشاربَيْه المعقوفَيْن، ونظرته الجامدة، وسُحنته الصارمة الموحية بالهيبة والوقار"[67].

أمّا اليوم، فإنّ الزّينة تتلألأ في "بيروت" مع بداية شهر رمضان المبارك، ويكتب في أسفل الزّينة المضاءة بالكهرباء اسم الجهة التي وضعتها، وجُلّ هذه الزّينة لجهات تطلب الدّعم من المُحسنين المُسلمين لتتمكّن من الصّرف على جهات الخير.



أحد رجالات بيروت المميزين (القبضايات) في العهد العثماني

و- مأكولات رمضان:

ما يميّز شهر رمضان عند أهل "بيروت" هو تفنُّن النساء في تحضير المأكولات المنوّعة والحلويّات، وخاصّةً "الكلاّج". كما تُحضّر النّساء حلوى منزليّةً يُسمّينها "حلوى رمضان"، ويُبالغن في تطييبها وتُوَزّعن قسماً منها على الأهل والأصدقاء[68].

فرح العيد:

كان فرح العيد يظهر في كلّ شيء، في المأكل والملبس، وحتى في رُكوب الحمير والبغال عند اليافعين، والزيارات لتبادل التّهاني، وتقديم العيديّة للأولاد[69].

أ- الاستعداد لعيد الفطر:

يبدأ الاستعداد لعيد الفطر السّعيد قبل أسبوع من انتهاء شهر رمضان المبارك، حيث يصطحب الأب أولاده معه إلى باطن بيروت لشراء الألبسة والأحذية الجديدة من أسواق "البلد" المتعدّدة. كما تشتري المرأة لبناتها الاحتياجات اللازمة للعيد، من سوق الأساكفة[70]، وسوق البازركان، وسوق بوابة يعقوب، وسوق السّاحة، وسوق سرسق، وسوق الأرمن، وسوق الطّويلة، وسوق أياس، وغيرها[71].

وفي حال قرّرت العائلة تفصيل ثياب جديدة بدل شرائها جاهزة، فقد يبدأ الاستعداد للعيد من أوائل شهر رمضان كي تتمكّن خيّاطة ثياب النّساء والفتيات، وكذلك خيّاط ثياب الرّجال والأولاد، من إتمام عملهما ضمن وقت مريح، مع العلم أنَّ الثّياب الجاهزة في ذلك الوقت كانت قليلةً نسبيّاً، وباهظة الثّمن بالنّسبة لذوي الدَّخل المحدود.

وفي يوم "الوَقْفَة" يكثُر ازدحام النّاس في مختلف الأسواق وأزقّتها لشراء احتياجات الضّيافة في العيد.

ومن شدَّة الازدحام في هذا اليوم، كان يُخيَّلُ للنّاظر أنَّ "بيروت" بأسْرِها خرجت إلى الأسواق، ولم يبقَ في البيوت غيرُ المُسِنّات اللّواتي انهَمَكن بتحضير طعام العيد، حيث ستلتئم العائلة، في اليوم التّالي، بكبارها وصغارها على وليمة العيد. ويعتبر يومُ "الوَقْفَة" يومَ عطلة غير معلَنَة رسميّاً، لذلك كانت المدارس الرَّسميَّة والأهليَّة الإسلاميَّة تُعَطّلُ في ذلك اليوم، وتَغُضُّ الدَّوائر الرَّسميَّة الطَّرْفَ عن الغياب الذي قد يحصل في صفوف موظَّفيها.

وفي هذا اليوم من عيد الأضحى يعمَد الأولاد إلى تكرار الأهزوجة الشَّعبية المعبِّرة عن هذا العيد، والتي تقول: "بُكْرَه العيد ومنْعَيِّد، ومَنْدْبَحْ بَقْرِةْ السِّيِّد، والسِّيِّدْ ما لو بَقْرَة، مَنْدْبَحْ بَقْرِةْ الشَّقْرَة، والشَّقْرَة ما فيها دَم، مَنْدْبَحْ بَقْرِةْ بيت العَمّ، وبيت العَمّ ما بيريدو، مَنْدْبَحْ بَقْرِةْ بيت عيدو"[72].

ب- صباح العيد "تكبيرات وصلاة العيد":

كان الصّغار والكبار من أهل "بيروت" يشعرون ببدء العيد عند خروجهم من منازلهم لأداء صلاة العيد، وكان غالبيّة المسلمين في "بيروت" يُصَلّونَ العيد في "المسجد العُمَريّ الكبير"، وكان "مفتي بيروت" هو إمام هذه الصّلاة[73].

وكانت النّساء والأولاد السّاكنون قرب المساجد يستمعون إلى تكبيرات العيد الصّادرة من المساجد، فتنبعث في نفوسهم الرّاحة والطُّمَأْنينَة، ومع ظهور المِذياع ثمَّ التّلفاز، ازداد عدد المتابعين لتكبيرات العيد وصلاته.

وبعد أداء صلاة العيد يذهب المصلّون لزيارة قبور موتاهم وتنظيفها ووضع أغصان خضراءَ عليها، تيمُّناً بفعل النَّبيّ صلّى الله عليه وسلَّم، وقراءة ما تيسَّر من آي القرآن الكريم والتَّرحُّم عليهم. وزيارة القبور يوم العيد ليست من الإسلام، فيوم العيد هو يوم فرح، بينما زيارة قبور الموتى يوم العيد تُحدث في نفوس الأقارب تجديداً للأحزان.

ج- العيديَّة[74]:

يرتدي الجميع، كِباراً وصِغاراً، في صباح يوم العيد ثياب العيد التي أعدّوها لاستقباله.

وفي هذا اليوم المبارك يُعِدُّ الكبار ما يريدون إعطاءه للصّغار من النّقود وتُسَمّى هذه النّقود "عيديَّة"، وتحاول بعض العائلات الحصول على أوراق نقديَّة جديدة ما أمكن لتزيد فرح الصّغار. وفي المقابل ينتظر الصّغار "العيديَّة" من الكبار ليتمتَّعوا بصَرْفها وَفْقَ رغباتهم.

د- المُعايَدة[75]:

كانت "المُعايَدة" هي الواجبُ الأساسيّ في العيد، حيث تقوم العائلات بتبادل الزّيارات، بدءاً بزيارة كبار العائلة من الجدود والآباء، ومن ثَمَّ الإخوة والأخوات، والأعمام والعمّات، والأخوال والخالات، إلخ..

ثمَّ يَرُدُّ الكبار "المُعايَدَة" خلال الأيّام الباقية من العيد إن استطاعوا ذلك.

ومن العبارات التي كانت، ولا تزال، تُتبادل في العيد: "كلُّ عام وأنتم بخير"، و"كلُّ عام وأنتم سالمون"، و"تَقَبَّلَ الله طاعاتكم". ويُضافُ إليها في "عيد الأضحى": "إن شاء الله نَراكم في الحَجّ في السَّنة المُقبِلة".

ونظراً لسفر العديد من العائلات، بسبب الحرب والوضع الاقتصاديّ، إلى الخارج بحثاً عن لقمة العيش، إضافةً إلى تَوَزُّع سكن أهل "بيروت" اليوم بين "بيروت" ومناطقَ بعيدة عنها، فقد خَفَّ التّواصُل الاجتماعيُّ بينهم، حتى بين الإخوة والأخوات، وبالتالي تقلَّصَت "المُعايَدات" عند كثير من الأُسَر، وأصبح قسمٌ كبيرٌ منها يتمُّ عبر الهاتف ورسائل الجوّال والإنترنت.



تجمع البيارتة في المقاهي والأسواق والمراجيح في باطن بيروت في الأعياد

هـ - الضّيافة:

كانت "ضيافة العيد" الأساسيّة، ولا زالت، هي الحلويّات المتعدّدة الأنواع، وتتألف في معظم البيوت من "المعمول بالفستق" و"المعمول بالجوز" و"الأقراص بالتمر"، إضافةً إلى "الشوكولا" و"الملبّس". وكان المعمول بنوعَيْه والأقراص بالتمر، يُشتَرون عادةً من السّوق، ومع هذا فإنّ عدداً لا بأس به من العائلات كانت، ولا زالت، تَصنع هذه الأصناف في المنزل وتصُفُّها في صَوانٍ ترسل إلى الأفران التي تصنع الخبز لخَبْزها. وكان بعض الفرّانين يأخذ أجرته قِطَعاً ممّا يخبزُه بعد انتهاء الخبيز[76].

و - اللهو والمرح:

1 - حُرج العيد:

كان البيارتة يقضون مرحهم في الأعياد في المساحات في باطن بيروت وينصبون المراجيح للصغار.

ومع توسع المدينة لتكاثر سكانها أصبح مكان لهوهم "حُرج العيد" الذي أضحى مكان الفرح والمرح للصّغار الذين كانوا يذهبون إليه برفقة ذويهم طيلة أيام العيد، حيث كانت توجد فيه ألعابٌ عديدة. وكان العيد بالنسبة للصّغار يتألف من شَيْئَيْنِ اثْنَيْن، إذا فُقِدَ أحَدُهُما فليس هناك عيد، وهما: "الثّياب الجديدة" و"حُرج العيد"، وقد صار "حُرج العيد" اليوم من التّاريخ، واستُعيضَ عنه بالملاهي الحديثة.

ومن الألعاب التي كانت موجودة في "حُرج العيد":

- "المرجوحة[77]" المشهورة باسم "الجنزوقة" وهي متعدّدة الأنواع.
- ألعاب "الخفّة".
- "صندوق الفُرْجَة"، وهو صندوقٌ خشبيٌّ يحتوي على صورٍ متتابعة يحرّكها صاحب الصّندوق قائلاً بصوتٍ عالٍ: "تعا تْفَرّج[78] يا سَلام، عالدّنيا يا سَلام، عنتر والشّاطر حسن وفارس الأحلام"، وعندما يأتي الصّغار ينظرون إلى الصّور وهي تدور فيما صاحب الصّندوق يروي قصّتها[79].
- بعض الحيوانات: كالقرد الذي يقوم بألعاب بهلوانيّة، فيتجمْهر النّاس حوله ويرمون إليه الموز والتُّرْمُس والفُستق وسوى ذلك، فيقوم بتقشيرها وأكلها. وكانت حركاته تثير الضّحك والسّعادة والفرح في نفوس الصّغار.



حرج بيروت حيث احتفالات عيد الفطر وعيد الأضحى

- وكان يوجد رجلٌ يلعب مع الأفاعي ويضعها على رقبته ويلعب بها دون خوف.
- كما كان يوجد عددٌ من الحمير والبغال ليركبها الصّغار.
- هياكل مُعَدّةٌ للتّصوير، منها: سيّاراتٌ وقواربُ وطائرات، يجلس فيها الصّغار لأخذ صور لهم وكأنّهم يقودونها ممّا يزيدُهم فرحاً فوق فرح[80]، ويقوم بإعداد هذه الهياكل ثمّ التّصوير مصوّرون من الأرْمَن.
- ألعاب السّيف والتّرس[81].

كما كانت تُباع في "حُرج العيد" بعض الألعاب، ومنها: "دواليب الهوا"[82]، وتنتشر فيه عربات بيع الأطعمة والحلويّات، ومنها: المخلّلات وغَزْلِ البنات.

وكان النّاس يذهبون إلى "حُرج العيد" سيراً على الأقدام أو بواسطة "عربات الخيل"، أو "الطُّنْبُرِ"[83] الذي يحمل عشرات الصّغار بثيابهم الجديدة من حيِّهم حتى الحرش ذهاباً وإياباً، لقاء أجرٍ زهيد. وخلال الرّحلة كان الصّغار يغنّون ويهزجون على إيقاع طبلة رجل استأجَرَه صاحب "الطُّنْبُرِ" لهذه الغاية، ومن أشهر أهازيجهم: "يا وْلادِ مْحارِمْ يويو، مْنصوب مْقارِمْ يويو، مْقارِمْ تينة يويو"[84]. كما كان من أشهر الأهازيج الشّعبيّة الخاصّة بالعيد: "يا وْلادْ أبو شَرْشوبَة يويو، عَيْشَة المَخْطوبَة يويو، يا مين خَطَبْها يويو، شَنْشَل دَهَبْها يويو، دَهَبْها غالي يويو، حَقّو مَصاري يويو، تِسْلَم دَقْن خالي يويو".

2 - أماكن لهوٍ أخرى:

كانت "دور السّينما" من أماكن اللّهو التي كان النّاس يرتادونها أيّام الأعياد والعُطَل، وقد انتشرت هذه الدّور في بيروت أثناء الاحتلال الفرنسيّ وبعد الاستقلال.

وكذلك كان بعض أهل "بيروت" يلهو بالصّيد وركوب الخيل[85].

ز - مَأْدُبَةُ العيد:

كان من عادات العيد الاهتمام بتحضير طعام العيد بدءاً من يوم "الوَقْفَة"، على أن تُمَدّ مأدُبة العيد في اليوم الأوّل منه ويلتفّ حولها الكبار والصّغار من أفراد العائلة، وربّما ضمّت إليهم عدداً من المُعايدينَ والمُهنّئين بالعيد.

وتختلف "مأدُبَةُ العيد" من منزلٍ لآخَر، حسب القُدرة المادّيّة، ويغلب أن يكون طعامها الرّئيس عند الميسورين "الخروف المحشيّ بالأرُز والنّقولات" و"الكبّة" وأصناف "اليَخْنَة[86]"[87]، فيما غالبية الأسر المتوسّطة الحال يكون طعامها الرّئيس "الأرُز باللّحم مع بعض النّقولات".

عيد الفطر وعيد الأضحى:

كانت عادات "عيد الأضحى" تتّفق مع عادات "عيد الفطر"، إذ يُستقبل بالتّأنّق في الملبَس، والتّفنّن في المأكل، وبتظاهرات الفرح المعهودة، كإقامة الزّينات وإطلاق النار وتفجير المُفرَقعات وإنشاد الأناشيد، وإطلاق المدافع في المدن في الأوقات الخمسة المخصّصة للصّلاة، والمُعايدة، وإعداد الولائم، والضّيافات، والقيام بالنُّزُهات.

وتختلف عادات "عيد الأضحى" عن عادات "عيد الفطر" بنواح قليلة، منها أن "عيد الفطر" يغلب فيه "صُنع الحلويّات"، بينما يغلب في "عيد الأضحى" ذبح الأضاحي وأكل اللّحوم. لذا سُمي الأوّل "عيد الحلويّات"، والثّاني "عيد اللّحومات"، إذ يُؤكل فيه اللّحم مَشْويّاً ومُصَنَّعاً في مأكولات متعدّدة، أبرزها: "الكبَّة" و"الضُّلوعُ المَحْشُوّة". ومن أوجُه الاختلاف أيضاً أنّ نَحْرَ الأضاحي يكون معظَمه في "عيد الأضحى" صباح يوم العيد بعد الصّلاة، بينما يكون في عيد الفطر مساء خَتْم رمضان، بَيْدَ أنَّ هذا لا يعني أن "عيد الأضحى" يخلو من "صُنع الحلويّات"، إذ تُصنع فيه حلوياتٌ عديدةٌ أبرزُها "الكعك" و"المعمول"[88].

6 - وداع الحاجّ واستقبالُه:

كان عدد حُجّاج أهل "بيروت" في الماضي أقلَّ بكثير ممّا هو الآن، ومن أسباب ازديادهم اليوم الزّيادة في عدد السُّكّان، وارتفاع المداخيل، وتنظيم رحلات الحجّ، وتأمين الطرق، وتطوُّر المواصلات، ومنع التّعديات، وضمان سلامة الحجاج.

ونظراً لأنّ المسافر للحجّ قد لا يعود من سفره لبُعد المسافة وطول مدّة السَّفر وبعض الأخطار التي يواجهُها فيه، فقد جرَت العادة عند أهل "بيروت"، أن يقوم الحاجُّ إلى "بيت الله الحرام"، قبل سفره، بوداع الأهل والأقارب والأصدقاء والجيران فَرْداً فَرْداً، ويعتذر لِمَنْ أساء إليه، ويطلب السَّماح ممَّن آذاه، ويُسدِّد الدُّيون المُترتّبة عليه، ويسعى إلى خطوبة أو تزويج العازبات من بناته والعازبين من أبنائه، ثمَّ يوكِل الأمور التي كان يتولّاها، عائليَّةً أو تجاريَّةً أو غيرَها، إلى أكبر أبنائه سِنّاً أو إلى أحَد أشقّائه. وما يترتَّب على الرَّجل يترتَّب على المرأة أيضاً، فهي تقوم بنفس ما يقوم به لكي تَحُجَّ وتعود من دون أن يكون لأحَدٍ ضغينةٌ عليها أو كراهيَةٌ لها. ولكنَّ هذه العادة، التي هي من أحكام الإسلام أساساً، اضمَحَلَّت كثيراً وكادت تنقرض[89].

وكان الحجاج البيروتيون يتنقلون براً حيث يلتحقون بقافلة الحجاج بدمشق، أو بحراً عبر مرفأ بيروت.

وعند عودة الحُجّاج القادمين من الأراضي الشّريفة المقدَّسة، كانت تُنْصَبُ لهم الزّينات والأقواس، ويُستقبلون استقبالاً حارّاً وسط الأهازيج والأناشيد وضرب الطُّبول والصُّنوج من قِبَل الطُّرق الصّوفيَّة، وبعَزف النَّوْبَة وإطلاق الزَّغاريد وإطلاق النّار وتفجير المُفرَقعات.

ومن ثَمَّ يبدأُ الحُجّاج باستقبال المُهَنّئين من الأقارب والجيران، وتقديم الهدايا، ومنها: التُّمور ومياه زمزم والمصاحف والسُّبَحات والقماش المختَلِفُ الأنواع[90]. وفي هذه الأيّام يبدأُ التَّحضير لاستقبال الحُجّاج ابتداءً من "عيد الأضحى".

7 - الأتراح:

تتميَّز عادات وتقاليد "الأتراح" عند أهل "بيروت" بالتَّكاتُف والتَّكافُل، حيث يبدأُ الأهل بإعلام الأقارب، والجيران، والأصدقاء، وإدارة الجبّانات. وبعد تغسيل الميّت وتكفينه يُنقل مشياً على الأقدام إلى إحدى الجبّانات، مع تلاوة آي من الذّكر الحكيم والدُّعاء له[91].

ودرج في أربعينيّات وخمسينيّات القرن العشرين الميلاديّ أن يمشي في الجنائز أطفال "دار الأيتام الإسلاميَّة" لقاء أجرٍ معلوم، وكان عدد اليتامى يتراوح ما بين 50 و60 طفلاً، وكانوا يسيرون فِرقتين حول الجِنازة مُمسكين بأيدي



تميز البيروتي بالتدين والتسامح - قافلة الحج الشامي من مرفأ بيروت إلى الأراضي المقدسة

بعضهم بعضاً، بينما يمشي في مقدّمة المسيرة طفلان يحملان شعار "دار الأيتام الإسلاميّة".

وعند انتهاء الجنازة يقوم أهل الفقيد بإعطاء المُشرف على اليتامى ما تجود به أنفسهم من مال ليكون مساهمةً في موارد "دار الأيتام الإسلاميّة"، علماً أنّ التبرعات لم تكن تكفي لسدّ حاجات اليتامى[92]. وفي أواسط الخمسينيّات قرّر مجلس عُمدة "دار الأيتام الإسلاميّة" تحديد رسوم الجنائز بـ 50 و75 و100 ليرة على أن يكون عدد التلاميذ مُتناسباً مع المبلغ[93]، وفي عام 1957م. قرّر مجلس العُمدة أن لا يخرج تلاميذ الدّار لتشييع الجنائز بأقلّ من مائة ليرة[94].

وقد خُصّص لباسٌ خاصٌّ ومُرتّبٌ للأطفال يُرتدى في الاحتفالات الرّسميّة والجنائز[95]، وفي الشّتاء كان يتمّ شراء مَعاطف مانعة للماء "مُشمّعات" خاصّة بتلاميذ الجنائز[96] يرتدونها لتقيهم المطر.

وفي أوائل عُشر السّتينيّات من القرن العشرين الميلاديّ أُلغيت هذه العادة بعد أن أصبحت تسبّب الكثير من الكآبة النّفسيّة للأطفال، بينما في أواسط الأربعينيّات من القرن المذكور كان المسير في الجنائز يُشعر الأطفال اليتامى ببعض المسرّة، لا سيّما وأن الخروج إلى المجتمع كان قليلاً، والنّزهات قليلةٌ نسبيّاً لعدم تَوَفُّر وسائل النّقل.

أما اليوم، فإنّ النّعش يوضَع في سيّارة خاصّة وعليها مذياعٌ لتلاوة آي من القرآن الكريم، حتى أصبح سماع صوت القرآن الكريم يدلُّ غالباً على أنّ هناك جنازة، كما يوضَع أحياناً مذياعٌ لتلاوة القرآن الكريم على شرفة بيت المُتوفّى. وانعكست قراءة القرآن الكريم في السّيارات وعلى الشّرفات أزمات نفسيّة عند بعض النّاس لارتباط القراءة عندهم بالموت، مع أنّ القرآن الكريم وُجِد لهداية الأحياء وليس للإعلام عن حصول الوفاة.

وقد كان الدّفن يتمّ سابقاً مجّاناً، باعتبار أن أوقاف الجبّانات هي المسؤولة عن هذا الشأن، أمّا اليوم، فقد أصبحت تكاليف الدّفن باهظة، ويُضاف إليها تكاليف إضافيّة أصبحت تُرهقُ كاهل أهل المُتوفّى، ومن هذه التّكاليف طباعة أوراق النّعي، والإعلان في الصّحف أحياناً، واستئجار الكراسي لإقامة العزاء، وإقامة وليمة عن روح الميّت.

وقد اعتاد بعض أهل "بيروت" المبالغة في عادات الدّفن، رغم إمكانيّاتهم الماديّة الضّعيفة، ابتداءً من نوعيّة الأكفان ووصولاً إلى حجم الخدمات التي يطلبونها، من أهميّة مكان التّعزية، وشهرة قارئ القرآن الكريم، ونوعيّة الطّعام ومن أيّ مطعم، إلى غير ذلك من الأمور[97].

وكان المسلمون والنّصارى في "بيروت"

يحرصون على المشاركة في أفراح وأتراح الفئتين انطلاقاً من مبدأ التّكافل والتّضامن.

وكان من عادات أهل "بيروت" أن يذهبوا بعد فجر اليوم التالي للدّفن إلى قبر المُتَوَفّى للقيام بما يُسَمّونه "فَكّ الوحدة"، حيث يتّجه بعض أقارب المُتَوَفّى إلى الجبّانة مع أحد الشّيوخ لقراءة آيات من القرآن الكريم والدّعاء للمُتَوَفّى لفكّ وحدته وعُزلته[98].

صور المقال من الكاتبة

الهوامش

1 - الخِطْبَة: تُسَمّى في العامّيّة: «الخُطوبَة».

2 - طَلِيبة: طَلَب.

3 - المعنى: كانت تضع تشكيلة ورود من أوّل رأسها إلى آخره، كلّها من الزّنبق، أو وردة من العازارية «منطقة في بيروت» ليس لها مثيل.

4 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 42 - 43، الدّار الحديثة، ط1، بيروت - لبنان، 1410 هـ / 1990م..

5 - جابْلي: جاء لي بأمرٍ ما.

6 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 43.

7 - اللّيوان: الإيوان.

8 - لم تَعُد الأفراح تقام اليوم في البيوت إلا فيما نَدَر، لأنّ مساحتها قد تقلّصت، وتقام أغلبُ الأفراح اليوم في القاعات المخصّصة لذلك أو في قاعات الفنادق، تَبَعاً لقُدرة الأهل الماديّة.

9 - الصّرما: قطع قماش مُطرَّزَةٌ بخيوط الذّهب والفضّة مصنوعةٌ في «إسطنبول».

10 - الزّلغوطة: الزّغرودة.

11 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 44 - 45.

12 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 48.

13 - من أنواع الحُليّ التي كانت النّساء تفتخر باقتنائها: عَقْدُ «حَبِّ العنب»، و«حَبّ تحت البَلاطة» و«بْروش» باسم «الصّنَوْبَريّة» و«الإسوارَة المُشَبَّكَة» - مَيّ عَلّوش، بيروت .. ذكرى وتاريخ، ص 193، دار المستقبل، بيروت - لبنان، 1993م..

14 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 49.

15 - د. حسّان حلاّق، التّاريخ الاجتماعيّ والاقتصاديّ والسّياسيّ في بيروت والولايات العثمانيّة في القرن التّاسع عشر، ص 20، سِجلاّت المحكمة الشّرعيّة في بيروت، الدّار الجامعيّة، بيروت - لبنان، 1407 هـ / 1987م..

16 - الشّربات: مشروباتٌ تُقدَّمُ في الأفراح، منها شراب الورد وشراب اللّوز المُصَنَّعِ مُكَثَّفاً مُسَبَّقاً، ومنها ما هو عصيرٌ طبيعيّ.

17 - كِلَيْهما: كِلا الخَطيبَين اللّذَيْنِ سيصبحان زوجَين بعد قليل.

18 - د. حسّان حلاّق، التاريخ الاجتماعي والاقتصادي والسّياسيّ في بيروت والولايات العثمانيّة في القرن التاسع عشر، ص 20.

19 - د. حسّان حلاّق، بيروت المحروسة بيروت الإنسان والحضارة والتّراث، ص 34، مؤسّسة الحريريّ، ط 1، بيروت - لبنان، 2002م..

20 - اللّحُف: جمع «لحاف»، وهو غطاءٌ من القطن عادةً يتدثّر به النّائم.

21 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 50 - 51.

22 - شَراشِفُ التّخوت: مِلاءات الأسِرَّة.

23 - فَرْدُ الجهاز: عَرْضُهُ للناظرات من المدعوات قبل إرساله إلى بيت الزوجية.

24 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 127.

25 - الكبابيت: المعاطف التي تُلبَسُ فوق الثّياب عند الخروج من المنزل.

26 - الشّلحة: هي قطعةٌ من الثّياب الدّاخليّة للنّساء تشبه الفستان، والمقصود بها هنا «ثياب النّوم» وما يُلبَس فوقها كرداءٍ من القماش نفسه.

27 - طَقومة: أطْقُم، جمع «طَقْم ويتكون من فستان وجاكيت أو من تنورة وجاكيت».

28 - الفوال: قماش شفاف.

29 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 128 - 129.

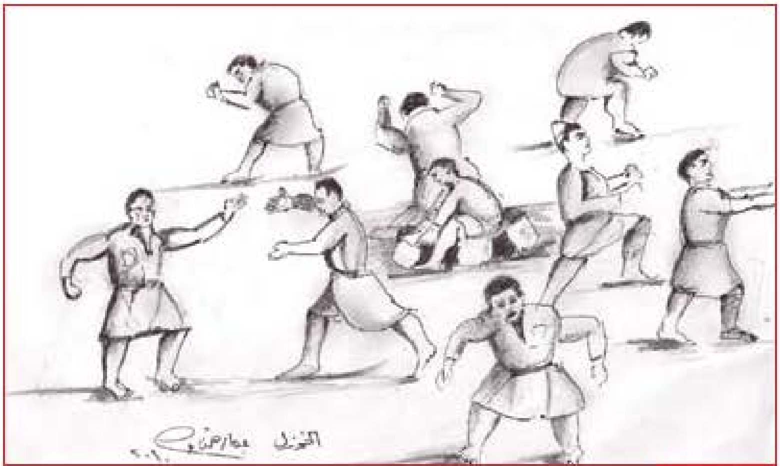
الالعاب الشعبية في هيت



www.sxc.hu

عبدالرحمن جمعة ذياب
كاتب من العراق

إن ابتكار ألعاب مسلية هي بالتاكيد عملية خلق لممارسات تعتمد على صناعة قوانين محددة .. أداؤها .. تكتيكاتها والنتيجة المرجوة من ذلك والتي تدفع باتجاه إدخال المتعة والحبور وصولا الى الترابط الاجتماعي والمعرفي، تراعى في ذلك الحالة الاقتصادية لشريحة واسعة من أبناء المدن الذين يعانون من الفراغ وقلة العمل وبسبب بعدها عن المراكز الحضارية العالمية التي شملت نواحي الحياة جميعها ومنها الرياضية المتمثلة بالنشاط المدرسي المتضمن خطط التربية.



لعبة الخوزل

لذا اعتمد الكثير من واضعي أسس الألعاب المسلية على تطوير وتنمية القوى الجسمانية للانسان وإظهارها بمظهر ترتقي به ليكون ذا قوة بدنية وعقلية متنورة لخلق فتوة ممتلئة صحة وعافية مدافعة عن مدنهم الصغيرة ضد هجمات اللصوص خاصة في الفترة المظلمة أواخر أيام الدولة العثمانية.

فابتكرت ألعابا تعنى بذلك إضافة الى أنها مسلية تضفي المتعة على لاعبيها ومشاهديها إلا أنها في بعضها تعتمد على الكر والفر والخزل وقطع الأمداد فتجسدت في ألعاب الخوزل والتدريب على التخفي والتنصت والحدس وذلك في لعبتي الغبية وانزل يادود النمل.

والتاكيد على التدريب الرياضي وبناء القدرة الجسمانية في لعبة صمينة الصمينة ذات الاستمرارية العالية في الأداء وتدريبات الفتيان والشباب على الركض والمطاولة فيه في لعبة الافرار وسباق الخيل وألعاب السباحة والتأكيد على حسن التصويب إلى الهدف بتكرار لعب المشاويش (الألعاب العظمية) هذه كلها تصب في تنمية القدرات الجسدية لبناء الفتوة العربية التي درجت عليها العوائل في مدينة هيت.

لعبة الخوزل

الخوزل[1]: لعبة يلعبها الشباب والفتيان في الليالي وعلى جراف الفرات والساحات العامة.. اذ تقوم على فكرة الدفاع عن الأرض وحمايتها من الأعداء.

تتكون من فريقين.. ستة أشخاص مدافعين والستة الأخرون مهاجمون. يلبسون ملابس بسيطة (الشاديش) ويلعبون حفاة لسهولة الحركة. تجرى القرعة على من يكون المهاجم.. ويحسم لمن (الطيرة) تحضر حجرة أو حجرتين الكرمة[2] على أنها القلعة أو البيت. يقوم رئيس الفريق بتوزيع الأدوار ويضع كل واحد من جماعته باتجاه معين لمنع دخول أي من المهاجمين.

تبدأ اللعبة، ويتحرك المدافعون حركات لحماية الكرمة ومن يتقدم يضربه على ساقه بقدمه، ويحاول المهاجم خزل أحد المدافعين بالمرور بين اثنين منهم فيخزله وبهذا يقل عدد المدافعين ناقص واحد وحينما يخزل الأخر يقل كذلك، ويشتد الدفاع محاولين ضرب من يقترب من كرمتهم أو من يتقدم أو أن يقفز من فوق الحجرتين والأشخاص الذين خزلوا وجلسوا فوقها، وعندما يخزل الثالث يبقى ثلاثة مدافعين، والمهاجمون يحاولون القفز من فوق الكرمة، (فيشلعها) وعندما تشلع الكرمة[3] من قبل أحدهم أورئيسهم، وتسجل نقطة. تلعب هذه اللعبة من إحدى عشر نقطة وتظهر قوة ولياقة الفريق الفائز وإمكانية الدفاع عن الوطن.



لعبة صمينة الصمينة



لعبة انزل يادود النمل

لعبة صمينة الصمينة

وتعني التصميم في استمرارية الفوز وإدامته، وذلك من خلال اسمها وما تصاحب هذه من ترديد للأهازيج المصاحبة للعبة.

تلعب بفريقين كل فريق يتكون من ستة أشخاص فتيان أو شباب، تجري القرعة بين الفريقين(بالحدرة بدرة) وهي:

حدرة بدرة   كلي ربي عد للعشرة

أحدهما يقول ويضرب بخفة على صدره وصدر رئيس الفريق المقابل إلى رقم عشرة فمن يكون عنده رقم العشر فله الحق في أسبقية اللعب وفي البداية.

يشد أعضاء الفريقين دشاديشهم وعلى وسطهم ليسهل حركة الساقين.

يقف الفريق المتصدر على أهبة القفز وأعضاء الفريق الثاني ينحنون راكعين مع وضع كفيهم على ركبتيهم والمسافة بين الواحد والثاني قرابة مترين،ثم تبدأ اللعبة بالقفز فوق كل واحد منهم ابتداء من رئيس الفريق واضعا كفيه على ظهر كل واحد منهم وفاتحا ساقيه أثناء القفز ويتبعه أعضاء الفريق مرددين بعد رئيس الفريق:

صمينة الصمينة   على النبي صلينا

صلينا ما بتينا   بتينا الحلوانه

حلوانه جكجكانا

ويستمر قفز الفريق بحركات سريعة منتظمة الى أن يتعثر أحدهما ويسقط أرضا فيتحول القفز الى الفريق الثاني. تعتمد هذه اللعبة على القوة البدنية والقفز بتوازن وتحمل ثقل الفتيان الأخرين اللذين يقفزون والتي تأخذ استمرارية منتظمة، تلعب هذه اللعبة الرياضية في كل ساحات المدينة القديمة وعلى الأراضي الرملية قرب النهر خاصة في الصيف.

لعبة انزل يادود النمل

تعتمد هذه اللعبة خفة الحركة والهدوء التام دون إحداث أي صوت.. وذلك بالمشي على رؤوس الأصابع.. تلعب بفريقين يتكون كل فريق من ستة أشخاص أقل أو أكثر شأنها شأن بقية الألعاب التي ذكرناها.

تجري القرعة (بالحدرة البدرة) ويذهب الفريق الفائز (أ) بعيدا قليلا ،ويأمر رئيس الفريق(احمد) مثلا بالنزول الهادئ، ثم يركب الفريق على ظهر رئيس الفريق(ب) وأعضاءه والذين هم مسندون ظهورهم على الحائط ثم يشد رئيس الفريق عيني رئيس الفريق(ب) بيديه بقوة ويصيح(انزل يادود النمل بركاده) ثم ينزل ماشيا على رؤوس أصابع قدميه فيطرق بالحجر على الأرض ويقف ساكتا عاملا بقول رئيس فريقه، فيقول رئيس الفريق من الذي طرق فيجيبه المغمض عينيه بأن (خالد) الذي طرق على الأرض فيرفع يديه عن عيني رئيس الفريق فيظهر أن (أحمد) الذي طرق وليس (خالد).

يبقى هذا الفريق هو الفائز وهو الراكب على ظهور أعضاء الفريق الخاسر الى أن يعرف الطارق فتصبح (الطيرة) للفريق الفائز.



لعبة حوس عجيرب



لعبة دور دهانه

تلعب هذه في ساحات واسعة شرط وجود جدار يتسع لعدد اللاعبين حتى يتكأ عليه.

حوس عجيرب

العجيرب : تعني العقرب، وحوس عجيرب.. كنمس العقرب، تلعب في أوقات متعددة : ليلا ونهارا وفي الساحات وشطوط الفرات. فريقان.. كل فريق يتكون من أربعة أو أكثر من الفتيان والأطفال ، تجري القرعة بـ(الحدرة البدرة) .. ، يتخذ الفريق(أ) وضع العقرب، يمشي على الأربع محاولا طرد أعضاء الفريق (ب) من أمامه وذلك بضربهم بأقدامهم على سيقان الفريق المهاجم (ب).

أما الفريق (ب) (صاحب الطيرة) فيقوم بضرب العجيرب بكف يده على ظهره.. وهنا تجري حركة سريعة وقوية ونشاط عال ضمن دائرة لا تتعدى مساحة قطرها خمسة أو سبعة أمتار. فإن أصيب أحد المهاجمين بضربه على ساقه، فإنه يأخذ مكانه خارج الدائرة مستريحا.. وينقص الفريق واحدا.. وهكذا حتى لم يبق إلا واحد فيطارد من قبل الفريق المدافع حتى (يكوب) [4] فيسجل نقطة للفريق المدافع وهم بوضعية العقرب وتصبح الطيرة للفريق(أ).

تعتمد هذه اللعبة على اللياقة البدنية والمقدرة الجسمانية وسرعة الحركة. ترك اللعب في هذه اللعبة في ستينات القرن العشرين.

لعبة الافرار و الغبيه

هاتان لعبتان تعتمدان على القوة العضلية للفتيان وخاصة ممن يلعبها، وكذلك حدة البصر والمعرفة العالية في التخفي والاصطياد.. ومطاولة الركض..

فلعبة الافرار.. فريقان يتكون كل فريق من أربع أو خمس فتيان. يتفقان على الطيرة بـ(الحدرة بدرة) ويضعان مكان الوصول والانطلاق كأن يكون حائطا واضحا ذا إشارة.

يطير الفريق (أ) في الأزقة والدروب وثم يطلق رئيس الفريق إشارة البحث كأن يقول (حلت). فينطلق الفريق (ب) للبحث، فيستمر الفريقان في الدوران في الدروب الى أن يمسك أحدهم واحدا من الفريق (فيكركشه) [5] من رأسه أي يمسح على رأسه (كركيش) ويأتي به الى نقطة الانطلاق ثم يبدأ الفريقان بالوصول الى نقطة النهاية وتصبح الطيره للفريق (ب) أما إذا لم يستطع كركشة أحدهم فيبقى هو الفائز.

تلعب هذه اللعبة في الليالي أو ربما يلعبها بعض الفتيان نهارا.

الغُبَيه : لعبة الاختفاء والتستر وتلعب عادة في الليل.. فريقان أ و ب ويتكون الفريق من أربعة أو خمس فتيان هناك نطقة انطلاق ووصول عند حائط معين.

بعد إجراء القرعة ينطلق الفريق(أ) ويعطي إشارة رئيس الفريق ببدا البحث. بعد أن أعطى أوامره لكل واحد من أعضاء فريقه أن يتخفى في المكان المعين.

ينطلق فريق (ب) وقد يمتلك رئيس الفريق (ب) حدسا بأنهم سوف يختبئون في المكان هذا أو ذاك. فيرسل أعضاء الفريق للبحث عنهم وعندما يجد أحد أعضاء الفريق (أ) أحدهم متخفيا يراقبه بحذر حتى لا يهرب ثم يهجم عليه ويكركشه على رأسه ثم يأتي ماسكا به الى نقطة الانطلاق، وتصبح الطيرة للفريق(ب) أما اذا لم يمسك أحد من الفريق ب فيبقى الفريق (أ) هو الطائر.

دور دهانه

لعبة الصبيان الصغار. اذ تشكل دائرة حسب عددهم وهم جلوس على الأرض ثم يتفق على أن يقوم أحدهم بالدوران حولهم، خافيا خلف ظهره قطعة قماش ويضعها سرا وراء أحدهم مستغفلا إياه، ثم يكمل الدوران فإن أحس هذا الجالس بوضع قطعة القماش ينهض بسرعة ضاربا الذي وضعها حتى يجلس مكانه ولم يعرف يقوم الذي وضع القماش بضربه حتى

يكمل الدورة ويجلس. لعبة شعبية لكنها لا زالت تلعب في المدارس.

لعبة الكعاب

الكعاب : قطعة من العظم تشبه الى حد ما عضو ربط بين المفاصل العظمية عند الحيوانات وربما الانسان وتسمى الالعاب العظمية.

تجمع هذه الكعاب من فضلات البيوت التي تكثر من أكل اللحوم. ثم تنظف جيدا وبعضهم يقوم بتلوينها بألوان زاهية وبعضهم يصب في نقرتها رصاص لتكون أكثر وزنا لتصيب الهدف بقوة.

تلعب الكعاب في الساحات العامة ويلعبها الأطفال والفتيان والشباب وحتى الرجال وذلك للفراغ الذي كانوا يعيشونه.. وفكرة اللعب هي أن يضع كل من لاعبين أو أكثر على خط واحد اثنين من كعابهم أو أكثر. ثم يخط لمسافة مترين ونصف خطا يسمى (الميج)[6]. ولكل لاعب بالكعاب لديه كعب يسمى (الايمن) وهذا يصب في نقرته قليلا من الرصاص ليكون ثقيلا ماضيا في ضربته ويلون بالألوان الزاهية.

وبعد القرعة. يضرب من الميج مجموعة الكعاب المصفوفة على الخط فإن أصاب يبقى يضرب (بأيمنه) ويأخذ ما يصيب فإن لم يصب، يليه آخر فإن أصاب يأخذ أكثر من العدد الذي اتفق على وضعه عند الخط..

فالرابح من يصيب أكثر من الكعاب المصفوفة. وقد ترك اللعب في هذه اللعبة منذ ستينات القرن العشرين، اذ كانت لعبة الجميع من أبناء هيت.

وتلعب الكعاب بين شخصين أو شابين وهم جلوس على الأرض.

(نكره لو ظهر) وتشبه هذه اللعبة (الطرة كتبه) وذلك بتحريك الكعب في اليد ورميه على الأرض فإن وقع الكعب قائما (الميج) يأخذ كعبا من الفتى المقابل أما اذا وقع (نقره) يدفع كعبا. وبهذه اللعبة أصول وذلك بالتفنن برمي الكعب منتصبا على جانبه الأيمن او الأيسر.

لعبة الدعبل - الاورطة - النّكّيرة

الدعبل : كرات صغيرة زجاجية، في داخل الواحدة خطوط ملونة بألوان متعددة، وصغيرها أكبر من حبة الحمص وكبيرها أصغر من كرة المنضدة. يشترى الدعبل من السوق.

يلعب الدعبل بطرق عديدة منها:

- **الاورطة :** مثلث يخط على الأرض وخط انطلاق الدعبل منه يسمى (الميج) يضع كل واحد من اللاعبين اثنتين على الاورطة.. ثم يجري القرعة. فيضع صاحب القرعة دعبلته (الأيمن) على خط الضرب فان ناش (أي أصابهُ) الدعبل وأخرجه من مثلث الأورطة فيبقى له الدور في اللعب وإن لم يصب، فيضرب اللاعب الثاني (أيمنه) من خط الميج وهكذا.. فالرابح من يحسن التصويب.



لعبة الكعاب



لعبة الدعبل - الطواز - الحصان العسبي

- **التكيرة** : وهي حفرة صغيرة بقدر كرة لعبة التنس، يتفق مع بدء الرمي في التكيرة ويرمي كل واحد حسب إمكانية امتلاكه من الدعبل ومن خط الرمي والذي يبعد أكثر من مترين وقد يصل الى ثلاثة أمتار. ومن يرمي أولا يأخذ من خصمه بعدد الدعبل الذي رماه في التكيرة واذا لم يستطع فيبدأ الشخص الآخر ثم يرمي ويأخذ بعدد ما يرمي بداخل التكيرة من الدعبل.

- **اللعب الحر** : وهذا إن يبدأ اللعب أحدهم برمي دعبله واحدة وعندما تستقر يرمي خصمه عليها فإن أصابها (ناشها) أخذها وإن لم يصبها يبدأ من رمى بالضرب عليها وهكذا فالربح لمن (ينوش) أي يكسب. وهناك ألعاب اخرى للدعبل.

الطيارة الورقية

تصنع الطيارات الورقية من الورق الأبيض الخفيف وعيدان رفيعة من عرجون عذوق التمر، وكانت تلصق هذه إما من الصمغ مأخوذ من أشجار المشمش أو من عجين الخبز. وتصنع حلقات من شرائط ورقية متصلة مع بعضها كذنب للطائرة أما خيطها فكان يؤخذ من لفة تسمى التختة قبل أن تعرف خيوط البكرة.

يلعب الأولاد بالطيارات الورقية في موسم الربيع إذ أنهم يتسابقون في من تكون طائرته هي الأعلى وقد ترك الأولاد والصبيان عمل الطيارات في حين لازال في العالم هناك موسم للاحتفال بالطيارات الورقية والتسابق في ماهي أجمل وأعلى طيرانا.

عشة وعصفور

تعني الدوران حول مجموعة الأشخاص المتشابكين بالأيدي ويتكونون من خمسة فتيان مع خمسة فتيان وبعد إجراء القرعة.

يلتقي أربعة منهم ويشدون أيديهم على أكتاف بعضهم بعض مع التقاء رؤوسهم أما الفتى الخامس أي رئيس الفريق فيقوم بحمايتهم من الفريق المهاجم والذين يحومون حول تجمع الفريق، فيحاولون الركوب على أكتافهم وذلك باستغفال الفتى الذي يحميهم ثم يركب الفتى الأخر بقفزة دون علم رئيسهم ويقفز الأخر فيصبح الذين يركبون على أكتافهم ثلاثة، ويقفز الرابع فوق كتف الذي لم يُركب على كتفه وكذلك يحاول الفتى الخامس فان لم يستطع أحد منهم الركب، تصبح الطيرة للفريق الذي تكور وأصبح كالرحى.

تعتمد هذه اللعبة على المقدرة الجسمانية وسرعة الحركة والقفز، والمراوغة في صد الهجوم وهي لعبة شعبية تلعب في كل الفصول والأماكن الفسيحة، وتسمى (عشة وزنبور) في مناطق أخرى من هيت.

لعبة الطواز

الطواز : إطار من الحديد أو من التنك أو إطار الدراجة الهوائية (البايسكل) ومقود يقود الطواز يسمى (السكّان) وهو سيم يعكف راسه بشكل حرف U ليسهل قيادة الطواز والانحناء به يمينا وشمالا.. يتفق اثنان أو أكثر من السير أو الركض

بهـدوء في الطرقات محاولين السـير دون سـقوط العجلات التي يقودونها ويتفاخرون بذلك، وبسرعة هذا الإطار الحديدي وبصوته الموسيقي الرخيم دون إحـداث ضـجيج ذلك والطـواز لعبة الأطفال التي كانت تحدث متعة وابتهاجا عندهم.

- **الحصان العسبي :** وهو عسـيب سـعف النخيل.. ينظف جيدا مع عصا من العسب أيضا. يمتطي الأطفـال عسـيب جريد النخيل وهم يمشـون بخيلاء وهم يضربون بعصيهم الصغيرة على ظهـور أحصـنتهم متخيلين ذلـك كأنهم على ظهور خيل حقيقية يمتطـون.. ويهرولون وقد يجرون كأنهم فرسان حقيقيون.

- **السيـارة العسبيـة :** وهـذه السـيارة عبارة عن عسـيب سـعف النخيل مع الإبقـاء على نهاية العسـيب من بقايا خوص صغير. يربط نهاية العسـبة بخيط من القماش مع رأس العسـبة حتى يصـبح قوسـا كبيرا يقوم الأطفال بدفع هذا القوس على الأرض كأنها سيارة.. وتزين هذه من قبل بعض الأطفال بخيوط ملونة تشبه الى حد ما (الكراكيش) . وهذه يلعبها كثير من الأطفال في كثير من أحياء مدينة هيت.

- **سيارة السيم :** عمل الفتيان سـيارات من السيم المختلف الأقطار، وذلك بصناعة هيكل لسيارة الحمل الكبيرة.. اذ يقومون بصنعها من بقايا السيم، ويضـعون لها إطارات تسير عليها من قواطي صـبغ الأحذية وسـكان من سيم غليظ حسب طول الشخص، ويتفاخر بعضهم البعض بمتانة صنع سيارته وجديد ما يضعه عليها من تطور في هيكلها أو أن يضـعوا عليها إنارة وهي عبارة عن شمعة توقد في داخل قوطية معجون وتثبت في مقدمة السيارة لتضيء لهم الطريق وهم يسـيرون بهـا بخيـلاء في جـادة المدينة وأزقتها.

المشاويش

مفردهـا : مشـواش. وهـذا تسـمية محلية للمصـراع في بغـداد، والمشـواش خشـبة تشـبه الهرم في رأسـها قطعة حديـد مدببة الرأس يلف عليها خيـط على ظهر المشـواش تمنعه الحديدة من الانزلاق. وأجود المشـاويش ذلك المعمول من خشـب الجوز أو التـوت وأردؤها ذلك المعمول من القوغ.

تلعب المشاويش بين اثنين أو ثلاثة من الفتيان أو الشـباب، وكل الألعاب تبدأ بالقرعة.

يبـدأ من وقعت عليه القرعة برمي مشـواشـه علـى الأرض ثـم يقوم الرابح بشـد الخيط حول المشـواش ونشـطه بقـوة ناحية المشـواش المرمى علـى الأرض فإن ضـربه (يقول دقسـه) وإن لم يمسه يقوم برفع المشواش براحة يده وهو في حالة الدوران ثم يرميه عليه حتى يمسـه فإن لم يمسه فيكون الخاسـر.

وحينمـا يكـون شـاطرا وماهـرا في اللعب.. كثيرا ما يكسـر مشواش الخصـم جراء دقته في الضربات القاضية وذلك بالضرب بالحديدة على صفحة المشواش وقد يتفنن عند رفع المشواش وهو في حالـة الـدوران على راحة يـده ويحركها يمينا وشمالا وميلانا.

لعبة الحاح

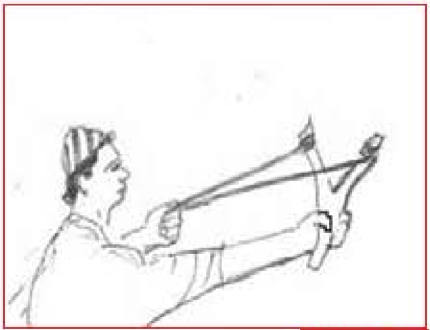
الحـاح : همـا العصـوان اللـذان يلعبان بهما الفتيـان والشـباب والرجال في أربعينـات القرن العشرين، وأحدهما طولها ستون سنتمتر والآخر طوله عشرون سنتمتر وكلاهما من عسب النخيل، أو مـن أغصـان التـوت لقوته، ويلعـب الحاح في جميع الأوقات وفي ساحات واسعة.

يلعبها شخصـان وبعد إجـراء القرعة، تحفر حفرة صغيرة لوضع العصا الصغيرة عليها ويقف ماسكا العصا الكبيرة تحتها. أما الشخص الآخر فيقف على مسافة خمسة أمتار عن صاحبه.

وفي البـدء يرفع الشـاب العصـا الصـغيرة بعصـاه الطويلة الى الأعلى ثم يضـربها وهي في الهواء باتجاه صاحبه وقد تطلق العصا الصغيرة الى أكثر من خمسـة أمتار وتصل الى سبعة فإما أن يمكسـها فله الدور في اللعب وإن سـقطت على



لعبة الحاح - الغبيّة



لعبة النشابة

الأرض فأنه يرميها إلى الحفرة مباشرة وصاحبه يحاول ردها بعصاه بعيدا عن الحفرة فإن وصلت الحفرة فالطيرة للشخص الآخر.

وإن كانت بعيدة فإنه يقيس المسافة بالعصا الكبيرة فيصبح مثلا سبعة أذرع وهي طول العصا فيسجل سبعة أذرع عليه وتلعب من مائة ذراع.

لعبة الكورة

الكورة : مكان وصول الهدف. وفي هذه اللعبة ترمى الكرة في الهدف والذي مسافته متران. اذ توضع صخرتان تسمى الكورة. والكورة لعبة رياضية تشبه لعبة الهوكي. فمفردتها العصا والتي تسمى (جني) طولها متر واحد ويكون عادة عرق غصن شجرة وكرة من (الخرق). تحدد مساحة الملعب والهدفان ويتفق الفريقان على اللعب ويكون كل فريق من أربعة لاعبين أو أكثر من ذلك.

تبدأ اللعبة بالقرعة. ومن ثم يضرب رئيس الفريق الكرة بالمضرب باتجاه مرمى الخصم مع المراوغة والوصول بها ليسجل نقطة. وتجرى محاولات أخرى من قبل الفريق الخصم لتسجيل الأهداف. وقد تسجل في هذه اللعبة عشرة أهداف أو أقل منها في ظرف ساعة وهو الزمن المحدد للعب.

تلعب هذه اللعبة في مناطق هيت وساحاتها والخنادق المحيطة بالمدينة. كذلك تلعب أحيانا عند العصر وفي الضحى أحيانا أخرى. ولها مسميات عديدة في الباب الغربي واسم لها في الخندق أو القلقة ترك اللعب بهذه اللعبة من ستينيات القرن الماضي. بعدما وجدت كرة الجلد والبلاستيك.

المقفاس (مصياد الطيور المهاجرة)

المقفاس : آلة بسيطة يعملها الفتيان من عسب النخيل طولها 4 سم مع خيط مطاطي وخشبة صغيرة طولها خمسة سنتمرات لتكون فخا على شكل قوس يقف عليها الطير فتمسكه بقوة الخيط المطاطي. وتأتي هذه الطيور الى مدينة هيت في فصل الربيع منها : (الشمالي والشفراقي والورشاني والبكيعي) وهذه تسميات لطيور محلية يطلقها الفتيان على هذه الطيور الصغيرة والتي تكون بحجم العصفور. فهي إما تؤكل أو أن الفتيان يصطادونها للمفاخرة في إمكانية الصيد ومعرفته والتباهي بين الأقران.

عندما يذهب الفتيان عصر الأكل (الفرطامس) التكي أو للتنزه في البساتين فيشاهدون هذه الطيور، اذ يثبت الفتى مقفاسه على غصن شجرة بشكل واضح ولما كانت هذه الطيور ترغب في أكل الفرطامس والمشمش والتين..

وحينما يقف الطير على المقفاس فينهدل العصا الصغير فيمسك الخيط المطاطي أرجل الطير فيصيده.. يشاع بين الفتيان صيد هذه الطيور فتصبح اللعبة مسلية لفترة زمنية تتجاوز الشهر أو يزيد، إلا أننا لم نلحظ وجود هذه الطيور المهاجرة هذه الأيام. لذا تركت هذه اللعبة الممتعة التي كان يزاولها فتيان خمسينيات القرن الماضي.

الشقة

الشقة: آلة صيد محلية الصنع وهي عبارة عن نصف إطار حديدي يستند على نصف إطار من السيم أقل سمكا من الأول وبينهما خشبتان رقيقتان على شكل صليب يربط هذان الإطاران على الصليب الخشبي بواسطة شريط من البلاستيك المأخوذ من بقايا إطارات السيارات الرخوة، وتربط عليهما خشبة من عسب النخيل مخروطة الرأس توضع بين شقيها حبة حنطة مربوطة بخيط رفيع ورأسه الآخر مربوط بالإطار الحديدي.

هذه اللعبة يعملها الفتيان في مدينة هيت لصيد الحمام و(الفختة) في مناطق تواجدها.. وذلك بنصف الشق ويقعدون يرقبونها.. فإن حطت الفخته على الشقة والتقطت حبة الحنطة المربوطة في الإطار المفتوح عندها يسحبون بقوة على الإطار الحديدي فيقبضون على الحمامة أو الفتخة.

يزاول لعبة الصيد هذه كثير من الفتيان فتكون مصدر رزق لهم أو طعام يأكلونها وعوائلهم. فقد يصيد الفتى أكثر من خمس فختايات أو أكثر، فأما أن يبيع ما يصيد أو يذهب بها إلى أهله لأكلها.

النشابة

النشابة: آلة صيد محلية الصنع. وهي عبارة عن فرع غصن شجر على شكل حرف (y) الانكليزي يؤخذ ويشذب ثم يؤتى بشريط من البلاستيك من بقايا إطار السيارات الرخو ويشد على نهايتيه. وكذلك تشد قطعة من الجلد لوضع الحصى الصغيرة التي تنطلق أثناء سحب شريط البلاستيك عن الباكور الخشبي فتطلق الحصى بعيدا وعاليا.

يستخدمها الأطفال والفتيان لصيد العصافير فإما أن يبيعوها لتاجر فيطلقها أو أن يأكلوا ما يصيدون.

يكثر صيد العصافير وقت تكاثرها خاصة أيام الربيع وفي الشتاء حيث تستقر العصافير في الأماكن الدافئة فيكثر صيدها.

ولعب الأطفال والفتيان لعب بريئ في كثير من الأدوات والأشياء متخطين عتبة العبث والفوضوية والتشرذم فكان جيلا طيبا أحب العمل والنظام والاستكانة واحترام الغير، فكثير منهم كانوا حمالين (علاكة) المسواك وآخرين كانوا صناعا عند أصحاب مهن.

يلعب في نوى التمر مختلف الألعاب وكذلك بالحصى وقبغات قناني السيفون والأزرار. ولما اكتسحت حلويات الجكليت.. الخرفيش وأصابع العروس والشياح، وجد الأطفال أن أغلفة الجكليت أوراقا بألوان زاهية جذابة فسماها (دينارا).

ولعب دعبلا من دنانير.. وأصبح للكثير من الفتيان والأطفال أعدادا لا بأس بها من هذه الأوراق التي حرصوا على جمعها من جادة المدينة وأزقتها وتباهى كثير منهم بما يملك من هذه الدنانير الورقية الزائفة.

ألعاب الذكاء

لعبة الادريس : كان لا بد للفتيان والشباب وهم في خضم الفراغ الذي يسجون فيه من إيجاد وسائل لعب ولهو ذلك بسبب قلة العمل وخاصة أيام الشتاء، فابتكرت لعبة الادريس ولا أدري إن كانت موجودا قبلا.

ولعبة الإدريس تعتمد على التفكير الجيد في نقل أدوات هذه اللعبة والحدس العالي في ما قد يلعبه المقابل فهذه يلعبها شابان.. إذ يرسم مربعات ثلاثة الواحد منها أصغر من الآخر. يحمل كل منها تسع حصيات بيض والآخر تسع سود، أو نوى أو لوز المشمش.

فيضع أحدهم حصاة في إحدى زوايا المربعات وآخر يضع بالجانب الآخر ثم يتوالى وضع الحصى وكل منهما يتجنب أن تكون حصوات المقابل ثلاث على خط واحد حتى لا يتمكن منه بأخذ حصى المقابل ونتيجة للمراوغة تصبح للفرد خمس حصوات ينقل الوسطى بين اثنتين



لعبة الشقة - المقاس



لعبة الادريس

فيأخذ حصى من المقابل وينقل هذه المتحركة بين حصوتين فيأخذ حصى من زاوية أخرى فتكون له الحرية بنقلها باستمرار فيقال (ادريس من هينه وكطش[7] هاي) فيكون هو الرابح وله أن يلعب دامس[8] آخر.

لعبة الصينية

لعبة قادمة من مدينة كركوك، والصينية إناء قطره 35 سم قليلا لها حافة لا تزيد على الانج معموله من النحاس.ولها أحد عشر كوبا يشبه الواحد منها الكاس، صغيرة متساوية الحجم واللون تبيض عند الصفار كل عام حتى لا يكون إشارة عند هذا الكوب وعلامة عند الأخر.. ومن مكونات الصينية (ودعة) بيضاء مفروضة من وسطها. تلعب هذه من فريقين مكونين من أربعة شبان مقابل أربع او أكثر.

وفكرتها. يتفق الشباب أو الرجال على لعبة الصينية وخاصة في ليالي رمضان في المقاهي وعلى فرش على أرض المقهى، وللصينية محبون ومتفرجون. وتلعب من مئة نقطة ونقطة.

تشترى الصينية في البداية إما بخمسة نقط أو عشر ويأخذها الفريق الأول ويحجب الرئيس مع أعضائه بغطاء أو بطانية وهو متخفي يضع الودعة تحت أحد الأكواب ثم يصيح (بات) واضعا الصينية على راحة يده ومدورها بحركة سريعة ثم يضعها على الأرض أمام رئيس الفريق الثاني ويقوم هذا بتفحص الأكواب مسترقا النظر الى رئيس الفريق أو من عيون من شاهد وضع الودعة تحت الكوب عله يجدها من خلال نظر عيونهم التي ترنو الى الكوب أو أن يعتمد على حدسه.

بعدها يضع يده على ثلاثة أكواب معتبرا هذه ملكا له ويبدأ برفع الأكواب بقوة ثم يرفع أحدها ويأخذ الودعة من الكوب الثاني. وإذا كانت الودعة في خامس كوب فتعد الموجودات وتسجل ست نقاط للفريق الفائز. وتأخذ الودعة عن طريق التفحص والتفكير كأن يرفع هذا الكوب ويبقي على أحدها..

ويستمر اللعب بالصينية حتى منتصف الليل ولهذه اللعبة فرسان متميزون ذلك لأنها لعبة مشتركة في معظم مقاهي هيت.

المحيبس

لعبة المحيبس تكاد تكون عراقية المنشأ، تلعب في عمومه بشكل متقارب في مسمياتها وأداءها وتقاليدها. لكنها في مدينة هيت تكاد تكون تختلف اختلافا واضحا. حتى كأنك ترى الهيتي حين يلعبها وهو باتجاه أخذ المحيبس من الفريق المقابل له كأنه يخوض حربا حامية الوطيس مزمجرا رافعا أكمامه حتى زنديه، رافضا كل تدخل من (جعدانه) القاعدين على يمينه وشماله حتى يحتفظ بالمحيبس.

إنه يصرخ مهددا بأنه سيأخذ المحيبس من عيونهم ويقول إنه يهدد من يحمله بشماله ضبعا وليس سبعا، ويعاب عليه.. يصرخ ويدبك على الأرض بقدميه ويقول العب وخوش العب. فيرد على رئيس الفريق المقابل (تلعب ابوفلان) ويلتفت

على فريقه فيصيح بهم (النوم اخوتي) ولما يستقر بـه المقام أنه يعـرف حامله يزبـد ويرعد ويرفس على الأرض فيسـحبه من يديـه الى أرض المعركة بقوة وسـط تشجيع وتصـفيق الحاضرين والذين يزيد عددهم على عدد الفريقين جاءوا ليشاهدوا لعبة لكبار (اللواعيب).. هذا تقليد للعبة المحيبس لكن مسمياتهم تختلف عما في المدن الأخرى.

فالرئيس يسـمى الابـي ، واللذان يجلسان بجانبـه الجعـدان. واللـذان عند طرفي الفريق (الطـوارف) فيقـول اللعـب باليمـين وباليمين، معنـاه أنـه يلعـب مع قـوم سـباع.. ويقول كسـر جعدك الأيمن.. معناه ليس في الجعيده محيبس. أو يقول كسر الطوارف.. أي ليس في أيديهم شيء والابي لا يحمل محيبسـا. ويعاب على المتفرجين التدخل ولا أي من أعضـاء فريقه فعندما (ينزل) ابي يأتي دوره في أخذ المحيبس، فله الاسـتقلالية في اتخاذ القرار حتى وإن أخطأ في ذلك.

تلعب من واحد وعشـرين نقطـة. وقد تطول اللعبة الواحدة إلى بعد منتصف الليل. وتلعب من حلويات أو من خروف يدفع ثمنه الفريق الخاسر ويشرب (ويرا) كل المتفرجين.

الألعاب النهرية

حبا الله مدينة هيت فأمر الفرات أن يمر من تحت أقدامهـا فعانقت النفوس الهيتية نسـائمه العذبـة وداعبـت موجانة أجسـام أبنـاء المدينة رجالا ونساء وشبابا وأطفالا.

فأحبـوه مـاء جاريا يمنحهـم الحياة. فكثرت وسـائل الصيد وكان لكل فئة عمرية وسـائل صيد. فهناك الشـباك والمدة.. وخيوط الصيد الرفيعة والقويـة ونشـاشـيط الأطفال والولـدان. وتفننوا في صـناعة الزوارق فكانت (العبرة) والشـختور والكاية (والبلم والمزراك) وبلم (التنك) وغيرها من الزوارق لتقلهم وسط النهر.

وابتكرت وسـائل السباحة وفنونها، فمنهم من يقفز من النواعير والذي (يضـرب زركا) والذي (يطفـر دقلة) من مسـنيات البيـوت ودرجاتها،

ويجـري تعليم الأطفـال السـباحة اذ تشـد ثلاث كربات النخيل على ظهر الطفل بحبل رفيع بعد أن تثقـب كل كربة ربع ثقوب ويطلق الطفل في الماء أو يربط في حبل والمعلم على الجرف واقف يراقبه.

كان الفتيان والأطفال يسـبحون على (شجرة اليقطين) اليابسة أو على (ركيه) طازجة أو على (جوب) إطار السـيارات أو ربمـا راكبا في باطية غسـيل مقيرة. وعلى الرمال اليابسـة (يشرون) أجسامهم النحيلة وبها يدفنون في (تطهر) حديثا لإزالة لفاف (بلسته)، وكانت الفتيات والنسـاء يسبحن بعد غسيل اللحف والملابس وأواني الطبخ وكذلك عند ملئ جرار الماء ليسـقين عوائلهم من الفرات العذب أجد أنهار جنة الله تعالى.

ألعاب أخرى

- **شكركع شكركع:** يلعبهـا الأطفـال مـع أصـغرهم. وهـم ممدو أرجلهـم في تنور البيت الأرضـي عنـد العصـر وفي الليل. وذلك توضـع رأس الطفل في حضن الأكبر منه، ثم يبدأ بضرب الطفل على ظهره مع ترديد :

شكركع ياشكركع أمك تبيع وتركع
من هيـن للدوارة والشربة والزمارة
شربة شربة لو مكص

وتلعب مع الصـبيات الصـغيرات لعبة (طار الطير وحط الطير) وذلك من خلال ضـم أصابع الطفلـة على راحتهـا وبالتـوالي ويقـال لها هذه العجانة وهذه الخبازة وهذه تغسـل ملابس أبوها وهـذه تذبح الجدي وهـذه تودي الـكل لأبوها مع دغدغة تحـت الإبط وذلك لادخال السـرور على الصبية الصغيرة مع ترديد :

بـــاح بـــاح
يـــاعـــريـــك تفـــاح
الصغيــــرة اخذهـــا
العـصـفــــوروراح
طار الطير حـط الطير
طار الطير حـط الطير

هـــــاي العجانـــــة

وهـــــاي الخبـــــازة

هـــــاي للجيب لابوها مي

وهاي للجيب لابوها غدي

ومـــن هيـــن نذبـــح الجدي

وللصبيات ألعابهـن الخاصـة وذلـك حـين يتجمعن ويعملـن حلقة دائرية وتنبري إحداهن بأن تدور حول دائرة الفتيات وتنشد :

الثعلب فات فات	وبنويله سبع لفات
بزونتنا الحيالة	تـركض ورا السيارة
عروستنا من جبه	تعلـك علـك وذبه

ويشـكل الفتيات دائرة بحسب عدد أفرادهن وتأخذ الدور إحداهن فتدور حولهن وتنشد :

ويلـي يـارمانــة	ويـــلا يمــه
من هيـه الزعـلانة	ويـــلا يمــه
الحلــوة زعـلانة	ويـــلا يمــه
منــو اللــي راضيها	ويـــلا يمــه
ابــوها يـراضيـها	ويـــلا يمــه
صـايـغ تـراكيـهـا	محبس وكردانه

- الجولـة : هـي إحـدى الألعـاب الرياضـية التـي تمارسـها الفتيات الصـغيرات وذلك بخط مسـتطيل طوله متران وعرضـه ثمانون سـنتمتر ويقسـم المسـتطيل الى أربع مسـتطيلات صغيرة وتقسـم الى مربعات وقطعة فخار صغيرة، ترمى في المربـع الأول الى أن وقع في المربع الأخير وهذه لعبة شائعة في عموم العراق بين فتياته الصغيرات ولكن تختلف مسمياتها بين مدينة وأخرى.

- الطمة : تلعبها الفتيات الصـغيرات وذلك بجلب كمية من التراب المبلول وتلعب من (خرز) أو (فلسـنات) وتأخذ إحداهن كوم التراب وتضع الخـرزة فيـه وتقـوم بتحريـك الـتراب حركات دائرية فإن كن ثلاثة تقسـم إلى ثلاثة أكوام وإذا كن أربعة يقسم الى أربعة أكوام وكل واحدة تأخذ كوما باختيارها.

ويفتحن التراب فـإن وجدتها (فاطمة) فهي الرابحة ولها الأفضـلية في تدويـر التراب وتوزيع الأكـوام وهي كذلك التي تضـع الخرزة أو الفلس فهي أيضا تأخذ كوما أو ما يسمينه (جل).

- شـد عيـون : وتلعـب الفتيـات الصـغيرات لعبة شـد عيون وذلك باتفاق أربع وخمس منهن. وأولا إجراء القرعة (حدرة بدرة)، ثم تشـد عين إحداهن بعصـابة مـن قماش ثم تـترك وحدها والـكل تضـربها ضـربا خفيفـا، فـإن أمسـكت إحداهن فهي التي تشـد عينيهـا وذلك بعد عناء طويـل. ونادرا مـا تلعب الشـابات ألعابا، اذ يعد عيبـا لكنهـن عندما يجتمعـن في بيـت إحداهن يلعبن لعبة الطمة فقط .

صور المقال من الكاتب

الهوامش

1 - خوزل : أي خزل اللاعب عن اللعب.

2 - الكرمة : المكان المدافع عنها وهي حجرة واحدة

3 - شلع الكرمة :أي الضربة القاضية للفريق الخاسر

4 - يكوب : يضرب بالقدم على ساقه ويسقط حقه من اللعبة.

5 - الكركشة : الوصول الى أعضاء الفريق والمسح على رأسه.

6 - الميج : خط الضرب، ويبعد اكثر من مترين وقد تصل الى ثلاثة امتار.

7 - كطش :خذ

8 - داس : لعبة أخرى



من خلال كتاب: الروضة الغناء في دمشق الفيحاء

لمؤلفه نعمان قساطلي

ظاهرة المزارات والأضرحة بدمشق

http://www.msobieh.com

حمدادو بن عمر
كاتب من الجزائر

إنّ رمزية زيارة الأولياء والتبرك بهم ظاهرة تسترعي الانتباه وتجعل الباحث يتساءل عن علاقة هذه الظاهرة كما قيل « بالدين كشريعة وأصول اعتقادية منزلة وبالتدين كممارسة إنسانية يتداخل في تكونها العامل الديني والعامل الثقافي. كما أنّ التدين بصفته ممارسة تعبدية داخل جماعة معينة يبقى خاضعا لنسبية الزمان والمكان، ويبقى الشكل الذي يتخذه هذا التدين تعبيرا عن القوى والمصالح الذي تدعمه، يبقى ببقائها ويختفي بزوالها أو بانتفاء الحاجة إليه».

ويحلل هذا المقال ظاهرة المزارات والأضرحة لعلماء عابدين وأولياء صالحين، وفي علاقتها بالتدين الشعبي وبالبنية الاجتماعية والمعرفية للمجتمع الشامي، مع التركيز على مزارات وأضرحة مقابر مدينة دمشق كنموذج لانتشار هذه الظاهرة.

ويؤكد برغسون وقبله ابن تيمية على التدين كضرورة. « إنّ المقدس مكون أساسي لروحانية الشعوب، حتىّ أشدها إلحادا وبعدا عن الله. إن الدين هو تلك العلاقة الخاصة بين الناس وما يعتقدون أنه مقدس ومتعال، إنه اعتقاد في عالم علوي يوجد في استقلال تام عن العالم السفلي المادي – وفي الفلسفة، كل ما يتجاوز حدود التجربة الممكنة والفكر الإنساني. فهناك إذن تعارض بين التعالي Transcendence والمحايثة Immanence التي تعني البقاء أي التواجد على الأرض»[1].

لكن ما يمكن ملاحظته هو أنه كما قيل «المعبود يمكن أن يكون محايثا، أي حاضرا في العالم المادي، فالإنسان عبر تاريخه الطويل خلق رموزا معينة للتعبير عن ذلك المعنى المتعالي أو المقدس، وجعل من عناصر الطبيعة تجسيدا له، فأصبح المقدس يتجلى في فضاءات معينة. قد يكون الفضاء المقدس جبلا أو حجرا أو شجرا أو عينا، يعتقد أن له قوة غيبية قادرة على التدخل لصالح الإنسان أو ضده، وبنفس المنطق ينقسم الزمان إلى مقدس وغير مقدس. فلكل مجتمع إنساني أوقات معينة ومتميزة تعود باستمرار أو يمكن استرجاعها وفق شروط خاصة تحددها معتقدات ذلك المجتمع، والزمان المقدس هو إما زمان منفلت متعال مثالي أو زمان يمكن استعادته عن طريق طقوس معينة»[2].

وللتدين كذلك بعد اجتماعي، فالدين اعتقاد وممارسة، يساعد الأفراد على تطوير شعور بالانتماء للجماعة، ويمدهم بالدعم المعنوي ويزيد من التلاحم والاستقرار الاجتماعي، أو على العكس من ذلك، يصبح المحرك الأساسي لحركات الإصلاح والثورات. فعلاقة الدين بالمكان والزمان والإنسان هي علاقة حدود فاصلة بين المقدس وغير المقدس، بين المشابه والمختلف، حيث يصبح التماثل أو التماهي Identification عنصرا أساسيا في خلق أي تجمع إنساني، فئويا صغيرا كان أو جامعا لفئات متعددة، وفي تكوين الهويات. بالإضافة إلى ذلك فإنه يمكن تلخيص هذه المقاربة للدين بالتأكيد على أن الدين أو أشكال التدين هي أنظمة مكونة من أربعة عناصر:

1 - الاعتقاد: الذي يفسر الحياة ويحدد الأصول.
2 - الشريعة: الشرائع التي يجب على الجماعة الخضوع لها لتحقيق أهداف العقيدة
3 -الطقوس: الأعمال ذات الطابع الديني التي تطبق أصول الاعتقاد وتحدد الزمان والمكان المقدس، الروحي والمادي على السواء.
4 - الجماعة: وهي الجماعة البشرية التي تؤمن بنفس المعتقدات وتمارسها.

إنّ التدين هو « الطريقة التي نرتب بها المكان والزمان والطقوس التي نمارسها وهو تعبير عن الحدود التي نرسمها لوجودنا ولموقعنا داخل المجتمع، تكون هذه الحدود داخلية نفسية وذات امتدادات خارجية اجتماعية. فالموقع الذي نحتله داخل جماعة ما هو في نفس الوقت سبب ونتيجة لتلك الحدود النفسية والاجتماعية التي نتشارك في تبنيها مع فئة اجتماعية أو مع الجماعة ككل. فمستويات التماهي تختلف حسب طبيعة المعتقد والممارسة والموقع النفسي والاجتماعي السابق الذكر»[3].

نخلص من هذا التقديم إلى أن التدين ضرورة إنسانية وأن طبيعة هذا التدين مرتبطة بالطريقة التي يموقع بها الإنسان نفسه في العالم كمكان وفي التاريخ كزمان ويمارس بها وجوده وفق حدود وشروط نفسية واجتماعية.هذا الفهم للظاهرة الدينية يجعلنا نضع ظاهرة الأولياء في سياق ظاهراتي نحلل فيه الظاهرة وفق شروط

واقعية قابلة للملاحظة ودون الدخول في تفسيرات قيمية أو تبني أحكاما مسبقة تحكم على الظاهرة من موقع متعال.

مؤلف الكتاب:

عمر نعمان أفندي قساطلي من مواليد دمشق سنة 1854م ولا نعرف مهنة مؤلف هذا الكتاب... إلاّ أنّ اسم عائلته مشتق من الاشتغال بمهنة (القساطلي) أي صانع القسطل الذي يسحب بواسطته الماء من الأنهر إلى الدور وغيرها... وينتمي إلى أسرة مثقفة... وقد تقلب في الوظائف والعمل الحر، لكن ذلك لم يحل دون الالتفات إلى الكتابة، حيث يذكر بعض الباحثين أنه نشر بعض القصص الأدبية في صحافة دمشق نهاية القرن التاسع عشر... وقد أهدى القساطلي مؤلفه هذا إلى والي دمشق آنذاك مدحت باشا.

وكان عمر نعمان قساطلي حينما أصدر كتابه الروضة الغناء في دمشق الفيحاء عام 1876م 22 عاماً، وقد نجا من موت سخيف تعرض له عام 1876م حين حدثت تلك الواقعة المشؤومة التي تعرضت لها بلاد الشام في لبنان ودمشق وحملت في ذاكرتنا اسم طوشة النصارى وقد نجا مؤلف هذا الكتاب من تلك الواقعة حين لجأ إلى فرن اختبأ فيه فكان اختباؤه سبباً في تأليف كتابه هذا وهو مسيحي دمشقي عرف بحبه لوطنه وبلده سورية ودمشق.

الغرض من تأليف الكتاب:

يقول الشيخ نعمان بن عبده بن يوسف القساطلي الدمشقي عن دواعي تأليفه لكتابه « الروضة الغناء في دمشق الفيحاء »: « إنه لمّا كانت دمشق أقدم مدينة لم ينخفض قدرها إلى الآن ولم ينحط عمرانها مع ما انتابها من تقلبات الزمان، ممّا دلّ على عناية صمدانية أوجبت لها التفضيل على غيرها من المدائن، اندبتني علائقي الوطنية أن أفحص عن أخبارها، وكلمّا كنت استقرئ ما قيل في حقّها في صحف الأخبار والتاريخ، كنت استغرب ما يقال فيها»[4].

ويواصل الشيخ نعمان كلامه مسترسلا: «وحملني على أن أتتبع ما قيل فيها، وما يقال بتدقيق يستلزمه حسن الدليل، ولمّا كان كثيرون يتمنون أن يقفوا على ملخص أخبارها وآثارها ومشتملاتها، وليس لهم مورد يروي الغليل تجشمت كل المصاعب لتلخيص ما جاء في حقّها، في كتاب يشفع لي عند ذوي العرفان فتمّ بحوله تعالى لي المراد»[5].

وقد سميته «بالروضة الغناء في دمشق الفيحاء»، وقد جعلته خدمة لوطني العزيز ملتمسا من ذوي الانتقاد العفو عن التصوير[6].

وصف الكتاب:

والكتاب هو في حد ذاته توصيف تفصيلي ومنهجي لما كانت عليه الحياة الدمشقية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهو ما يضفي عليه أهمية خاصة بالنسبة للدارسين والمهتمين بتلك الحقبة.

وقد ظهر الكتاب للمرة الأولى عام 1876 ثم أعيد طبعه مصورا في العام 1974، وفي العام الحالي أعادت «الهيئة العامة السورية للكتاب» إصداره بالتعاون مع «دار البعث» ضمن سلسلة كتاب الشهر من تحقيق وتقديم خيري الذهبي.

أما المؤلّف قساطلي فهو من مواليد دمشق عام 1854، وقد أصدر كتابه هذا وهو في الثانية والعشرين من عمره، كذلك كتب في مجلة «الجنان» لبطرس البستاني و«لسان الحال» لخليل سركيس، وألّف كتابا آخر لم يُطبع بعنوان «مرآة سورية وفلسطين» ونسب له الدكتور عبد الكريم غرابة كتاب «جسر اللئام عن نكبات الشام» غير أنه لم يصلنا، كما أنه كان واحدا من أوائل القصاصين في سورية، وقد توفي عام 1920.

منهج المؤلف:

واللافت هنا أن المؤلّف أتّبع في كتابه هذا

منهجا علميا قلّما نجده عند الباحثين العرب المعاصرين من حيث تصنيف الوقائع والمعلومات وفرزها في خمسة عشر فصلا، وإعطاء نبذة تاريخية عن الموضوع الذي يتناوله في كل فصل، ومن ثمّ الانتقال إلى واقع الحال، مع التأكيد على الإحصائيات التي تيسرت له في زمنه، وتبدأ أولى الفصول بالحديث عن سورية باعتبارها الحاضنة الأم، ثم تنتقل إلى دمشق فترصد موقعها الجغرافي حسب خطوط الطول والعرض، أسماءها وألقابها وتاريخها وسكانها، ثم تتوقف عند أبنية دمشق ومياهها ومنتزهاتها وأشجارها وهوائها ومعارفها وصنائعها وتجارتها، ومن بعد تتناول أهم رجالاتها الهامين من المسلمين والمسيحيين، وفي الختام تفرّد فصلا للتقريظات أو المدائح التي أثنى بها معاصرو المؤلّف على الكتاب، ومنذ المقدمة أكد قسطالي على الموضوعية وعدم الانحياز بقوله إن كتابه: «حوى زبدة أقوال الرواة العدول دون عدول يجيء به تعصب ديني أو ميل عرضي»(7).

المزارات والأضرحة بدمشق:

نبدأ هذا الموضوع من علاقة القبور بالتاريخ الإنساني، حيث أن البشرية عندما تبحث عن تاريخها والحضارات التي مرت عبر العصور فإنها غالباً ما تجد الأرقام الطينية أو الحجرية أو المخطوطات والأختام، وأدوات ومقتنيات ولوازم الحياة المختلفة التي كانت تستعمل وقت ذاك، قريبة من القبور والمدافن، وأحياناً كثيرة داخلها، حسب الثقافة والعادات السائدة لمختلف الشعوب، والحضارات التي تعاقبت عليها.

وبين جميع هذه الأشياء التاريخية فإن القبور والمدافن تبقى الجزء الأكثر صلة بتاريخ وجغرافية المكان وسكانه في تلك الحقبة من الزمن، وهي الأكثر تأثيرا من الناحية النفسية والعاطفية للمختصين من باحثين وعلماء ومؤرخين، وللسياح وعامة الناس على السواء. كيف لا وفي طياتها يسكن الأسلاف.

لقد استقطبت هذه المواقع الأثرية آلاف العلماء والباحثين، وعددا هائلا من العمال لسبر أغوار الماضي، وخصص الكثير من الدول مبالغ طائلة لبرامج تنقيب استمرت لعقود طويلة من الزمن، ولازالت مستمرة إلى يومنا هذا، وتكشف سنوياً المزيد من الأسرار والكنوز التي تزيد معرفة الإنسانية بجذورها. ونظرا لقيمتها الإنسانية والتاريخية والمعمارية والفنية والرمزية تحوّل العديد من تلك المقابر إلى أهم مواقع التراث الإنساني العالمي كمقبرة الباب الصغير، ومقبرة باب الفراديس، ومقبرة سفح جبل قاسيون، ومقابر الصوفية...

لا تكاد قرية في محافظات سورية تخلو من مقام أو ضريح ولي صالح أو قبة أو مقبرة. فلكل قرية وليها أو أكثر سواء كانت كبيرة أو صغيرة. تختلف شهرة هذه المقامات، وهؤلاء الأولياء وتتفاوت بقدر الأساطير التي نسجت حولها وتبعا لذلك ذاع صيت بعضها وتجاوز حدود القرية أو الجهة، أو حتى أصبح رمزا معروفا في كل البلاد كما هو الشأن بالنسبة لـ ضريح بلال بن رباح الحبشي ومقام النبي أيوب في جبل الزاوية وغيرهم. في حين يبقى بعضهم محدود الشهرة ويدين له أهل القرية بالولاء.

تقديس المقامات:

وتبنى المقامات عادة وسط القرية وهي عبارة عن بيت كبير يتوسطه ضريح توارثت الأجيال اليقين بأنه لولي صالح، لكن في معظم الأحيان لا أحد يعرف شيئا دقيقا ومؤكدا عنه باستثناء بعض الأساطير التي هي أقرب إلى الخوارق منها إلى السيرة الذاتية لأشخاص أتقياء وصالحين . وتحظى المقامات بتبجيل العامة من الناس بمقابر دمشق بل وأحيانا بتقديس مشوب بالرهبة والخضوع. فهي بصورة ما رموز لتاريخ غيبي غير محدود المعالم تحفّه الطلاسم وتتخلله القوى الخارقة التي بإمكانها إحضار (المعجزات في حالة الرضى وبتسليط العقاب والبطش في حالة

السخط ولذلك فالتقرب منها لا يتيح فقط جني البركات والخيرات ولكن أيضا يبعد الشر والأذى والهلاك وسوء المصير.

ومن شدّة الولاء والاحترام المشبع بالخوف فإن نسبة عالية من أهالي الريف في القرى السورية وخصوصا بمقابر دمشق كمقبرة الباب الصغير، ومقبرة باب الفراديس، ومقابر الصوفية، ومقبرة سفح جبل قاسيون، ولذلك فزيارة هذه المقامات هي يومية وعلى مدار السنة خاصة من النساء اللائي يتقدمن إلى الضريح للتبرك والتمني والتضرع لتحقيق أمنية ما أو لتجاوز محنة أو الخروج من ورطة. فتطلب الزواج من طال عليها الانتظار والإنجاب من عز عليها الوليد وتحقيق الذكر من لا تلد إلا الإناث وعودة الغائب من نأى عنها عزيز ... وهلم جراً.

وخلال تلك الزيارات تشعل الشموع وتقدم هبات نقدية تسمى محليا (النذر) وتعلق تعاويذ وأنسجة ولفائف. والى جانب هذه الزيارات اليومية التي غالبا ما تكون فردية بحتة ويحيط موضوعها الكتمان.. هناك زيارات جماعية وهي عادة أسبوعية تؤديها عائلة أو عشيرة أو مجموعة من الجيران مثلا تكون هذه الزيارات الجماعية كل يوم جمعة حيث تقبل عائلات من أماكن بعيدة على متن حافلات تشكل موكبا احتفاليا بهيجا لاسيما من المحافظات الأخرى وربما من خارج سورية. وتقضي ليلة بالمقام مليئة بالمدائح والأدعية والتبرك .

زيارة الأضرحة والمقامات جزء من التراث:

تشكل مقامات الأولياء الصالحين والعلماء وأضرحتهم جزءاً لا يتجزأ من التراث ولا تزال حتى الآن تتمتع بمكانة مرموقة في الوعي الفردي والجمعي.. يختلط فيها الشعور الديني بذلك الإحساس الغامض لدى كل إنسان بالعالم الموازي الطلسمي غير المفهوم المبني أساسا على (أساطير وخرافات الأولين. ثم إنّ الاعتقاد السائد بأن أسياد تلك المقامات يمكنهم التوسط بين الإنسان وربه ويساعدون على إيصال الدعوات والصلوات وإبلاغ نجواه العميقة. يعم اليقين بأنهم يتمتعون بطاقات فوق (بشرية وخارقة) قادرة على البطش و إنزال العقاب وفرض الخضوع والركون . والى ذلك ربما تعود تسميتهم بحراس البلد أو حراس الأرض، التي يسهرون في اعتقاد العامة على حمايتها وعلى سكينتها وانتظام الحياة فيها. وتستمر قدسية الأولياء الصالحين دائما قوية وحاضرة في أذهان الناس يستمدون منها زاداً لإشباع الفضول الغيبي ويتخذون منها في إدامة عادة متأصلة لا تقرب فقط بينهم وبين الله لكنها أيضا تقرب بعضهم من البعض. وتلك سنة الحياة.

وقد راجت ثقافة التبرك بالمقامات والأضرحة بدمشق ومقابرها رواجا لا مثيل له، فقد يزور البعض من أهالي محافظة دمشق وتحديدا ذوي كبار السن المقامات والأضرحة التي يعتقد بأنها لأنبياء أو لأولياء صالحين لعلهم يجدون غايتهم بعيدا عن التفسير العلمي لأمراضهم وعللهم الجسدية والنفسية.

ويبررون تهافتهم ولجوءهم لذلك بسرد قصص تقارب الخيال والإعجاز، ممّا يثير طرح تساؤلات عدة حول أسباب استمرار تلك الظاهرة رغم التوعية الدينية والثقافية من قبل الوعاظ ورجال الدين الذين كانوا على تباين واضح وصريح في المواقف من عادة التبرك تلك.

وحول عادة التبرك بأي اثر من آثار الأنبياء يؤكد بأنها عادة متواتر عملها وفعلها عن الصحابة الكرام، فسيدنا يوسف عليه السلام قد أرسل بقميصه إلى أبيه يعقوب وطلب منهم أن يلقوه على وجهه ليرتد بعيدا وقد أبصر بعد ذلك وكان الله قادرا على إبصاره بدون القميص لكن ذلك دليل على كرامة ومعجزة سيدنا يوسف إظهارا لمنزلته واستجابة لرغبته ودعوته.

وهذا خلافا لما يتصوره البعض بأنه شرك بالله أو عبادة للأوثان فالأمر بعيد جدا عن تصورهم، فمجيء الناس للاستشفاء والتبرك

بأصحاب هذه المقامات خصوصا الأنبياء والصحابة والأولياء فهي من وجهة النظر الدينية جائز شرعا مع الاعتقاد الجازم أن الله هو النافع وهو الضار وهو الشافي وهو التواب الرحيم وأن هؤلاء المقربين إنما جعلهم الله وسيلة لذلك وبابا من أبواب رحمته فلا يضر من ذلك شيئا.

وقد كان أسلافنا لاسيما المغاربة عند زيارتهم للأماكن المقدسة أثناء أداء مناسك الحجّ والعمرة، يعرّجون إلى زيارة تلك المزارات من أضرحة ومقامات وقبور، طلبا للتبرك... وينبه إلى تلك المقامات أثناء تلك الرحلة الدينية والروحية والتربوية، فلعل الحديث عن هذه الأماكن التي وطأها الصحابة والسلف جهادا وفتحا وتحريرا من حارم شمالا إلى الجولان جنوبا.

ولعل أبرز ما يثار بخصوص هذه المقامات والأضرحة والمقابر العتيقة هو حاجتها إلى الصيانة والترميم لترويج السياحة الدينية وإبرازها للحفاظ على تراث الأمّة والتخلّص من المعتقدات السائدة والاعتماد على المراجع والكتب الدينية في تبيان أصحابها ودورهم في التاريخ.

نماذج من أضرحة العلماء والأولياء الصالحين:

احتفظ المسلمون بمواقع وأسماء من دفنوا من أئمتهم والصحابة الذين جاهدوا مع رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم)، وكذلك التابعين من الأئمة والأولياء الصالحين، حيث نرى أضرحتهم ومزاراتهم ممتدة في معظم بقاع المعمورة، وقد شيدت على أجمل وصف، ونمت وتوسعت حولها المدن. وبعدما كانت قبورهم بسيطة في أراض قاحلة تراها أصبحت مزارات تستقطب الزوار أو السياح من مختلف بقاع المعمورة.

ومن بين المزارات والأضرحة التي تشتهر بها دمشق، أضرحة لبعض الأولياء الصالحين والعلماء العاملين، ونلحظ ذلك من خلال فصل كامل خصّصه الشيخ نعمان سمّاه: «فصل في ذكر من مات واشتهر ضريحه بدمشق من الأولياء المقربين والعلماء العاملين». * ومن هؤلاء نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

1 - **أبو البيان بن محفوظ القرشي:** يقول الشيخ نعمان قساطلي عنه «من أبناء الطائفة البيانية المنسوبة إليه بدمشق، كان إماما عابدا ورعا يعرف اللغة والنحو والفقه أخذه عن شيخ البطايح، وكان معاصرا للشيخ أرسلان، وله تآليف كثيرة وتعاليق وطرق وأذكار وأشعار ربانية وزهدية، وكان هو الشيخ أرسلان مجاورين في المسجد الذي عند الباب الشرقي، مات سنة 355هـ ودفن باب الصغير وقبره معروف يزار ويتبرك به»(8).

2 - **ابن عساكر بن حسين هبة الله:** «هو أبو القاسم فخر الشافعية، وإمام أهل الحديث ألّف تاريخ الشام في ثمانين مجلدا» وله تآليف في فنون أخرى بلغت ثمانية وعشرين مصنفا، توفي سنة 571هـ، ودفن بباب الصغير شرقي الحجرة التي دفن فيها معاوية»(9).

3 - **ابن القيم الجوزية الحنبلي:** «هو محمد بن أبي بكر بن أيوب الزرعي ثم الدمشقي، الفقيه الأصولي، النحوي، المفسّر، المفنن في علوم كثيرة وله مصنفات عديدة في فنون كثيرة مات 751هـ، ودفن بمقبرة باب الصغير اتجاه المدرسة الصابونية، وبني على قبره قبة»(10).

4 - **ابن رجب:** «هو زين الدين بن رجب شيخ الحنابلة والمحدثين، الإمام الأصولي، المحدث، الفقيه، الواعظ الشهير، كان إماما في الفنون، وله مصنفات كثيرة منها شرح البخاري وشرح الأربعين النووية، وطبقات الحنابلة والقواعد ورياض الإنس وغيرها، مات بدمشق ودفن باب الصغير عند قبر معاوية»(11).

5 - **إبراهيم الناجي:** «شيخ المحدثين بدمشق كان إماما ورعا عارفا بالصحابة ورجال الحديث، مات بدمشق ودفن بباب الصغير، غربي معاوية وقبره على الطريق» (12).

6 - **أحمد أبو العباس المغربي:** « شيخ المالكية بدمشق كان إماما بارعا مات بدمشق ودفن بباب الصغير، بين بلال الحبشي والشيخ حماد»[13].

7 - **إسماعيل بن علي المفتي:** « المعروف بابن الحائك العالم الأصولي، انتهت إليه الرئاسة والإفتاء مات سنة 1113م، ودفن بباب الصغير شرقي أوس الثقفي»[14].

8 - **بدر الدين بن جمال الدين بن مالك:** «المشهور بالنحوي اللغوي الصرفي المحقق الشافعي، مات بدمشق سنة 686هـ دفن باب الصغير»[15].

9 - **الحافظ الذهبي:** « شمس الدين صاحب التاريخ المشهور، أخذ الفقه عن الكمال الزملكاني وابن قاضي شهبة، مات سنة 748هـ، ودفن بباب الصغير، وتاريخ وفاته لفظة الذهبي»[16].

10 - **الشيخ عمر بن حسن الخرقي:** « من تابعي أصحاب الإمام أحمد، ومن علماء مذهبه المعتبرين ومن المعوّل عليهم بالفقه، كان زاهدا عالما قانعا بالقليل، رحل من بغداد وسكن بدمشق فرأى يوما منكرا فأنكره ونهى عنه فقتل لأجل ذلك، ودفن بباب الصغير مقابل الجرّاح»[17].

11 - **عبد الرحمن بن إبراهيم بن سباع المفتي:** « هو تاج الدين المصري الدمشقي، العلامة المعروف بابن فركاح، تفقّه وبرع في مذهب الشافعي وهو شاب، وكتب في الفتاوى، وكانت تأتيه من الأقطار. وتصانيفه كثيرة، مات بدمشق 690هـ، ودفن بباب الصغير»[18].

12 - **عبد الله بن عمر العجلوني الحنفي النحوي:** « فاق أهل عصره في علم النحو، ولد في عجلون ورحل إلى دمشق، واشتغل في العلوم ودرّس وأفاد وانتفع به الجمع الغفير، مات سنة 1112م ودفن بباب الصغير شرقي بلال الحبشي»[19].

13 - **محمد علاء الدين بن علي الحصني الأثري الحصكفي:** « الفقيه، الواعظ، المحدث، المفتي الحنفي، له تآليف في الفقه وغيره. منها: الدر المختار في شرح تنوير الأبصار وشرح الملتقى الذي شاع ذكره في الأمصار، وشرح المنار في الأصول، والقطر في النحو، واختصار الفتاوى الصوفية. وله تعليق على تفسير البيضاوي وله مؤلفات أخرى، توفي سنة 1088م دفن بمقبرة باب الصغير»[20].

14 - **كعب الأحبار:** « من أكابر المحدّثين روي عنه أشياء كثيرة وعولوا عليه، وحصل له أعظم اعتبار عند المسلمين قال الهروي مات بدمشق ودفن بباب الصغير»[21].

15 - **محمد اليتيم:** «العارف بالله الشافعي الصوفي مات سنة 1005م، دفن بباب الصغير بقرب نصر المقدسي»[22].

16 - **محمد بن محمد بن سلطان الحنفي:** « شرح الكنز ومات بدمشق سنة 905هـ، ودفن بباب الصغير بتربة القلندرية»[23].

17 - **نصر المقدسي:** « ابن إبراهيم النابلسي شيخ الشافعية بالشام، مات سنة 410هـ، ودفن بباب الصغير بجانب أبي الدرداء»[24].

18 - **سيدنا أرسلان:** « ويقال له الشيخ رسلان هو ابن يعقوب بن عبد الرحمن الجعبري مات سنة 540هـ، ودفن بمسجد خالد بن الوليد، وقبره معروف يقصده الناس للزيارة ويتبركون به، وعند الشيخ أرسلان مقبرة كبيرة دفن بها بعض من أهل الفضل والصلاح»[25].

19 - **تقي الدين بن صلاح:** « هو عثمان بن عبد الرحمن الكردي الشهرزوزي، كان مفتيا في مذهب الشافعية، إماما في التفسير، والحديث، والفقه، متبحرا في الأصول، مات بدمشق سنة 543هـ ودفن بمقابر الصوفية بطرفها الغربي على الطريق»[26].

20 - **ابن عساكر:** « هو الفخر شيخ الشافعية بالشام، كان زاهدا عابدا منقطعا للعلم

والعبادة، مات بدمشق سنة 620هـ ودفن بمقابر الصوفية مقابل قبر ابن صلاح»[27].

21 - **إبراهيم بن عبد الرزاق:** « الحنفي المحدث، الفقيه شارح القدوري، مات بدمشق سنة 809هـ ودفن بمقابر الصوفية»[28].

22 - **إبراهيم بن سليمان الحموي:** « من علماء الحنفية شرح الجامع الكبير في ست مجلدات، وشرح المنظومة في مجلدين ولم يعرف تاريخ موته، قال العدوي:» مات بدمشق ودفن بمقابر الصوفية»[29].37.

23 - **مسعود بن محمد النيسابوري:** « الإمام البارع الشافعي، انفرد برئاسة الشافعية، وكان فصيحا بليغا مات سنة 578هـ، ودفن بمقبرة الصوفية»[30].38.

24 - **أحمد بن عبد الحليم بن عبد السلام:** «المعروف بابن تيمية الحنبلي، ولد سنة 661هـ وبرع وأفتى ودرس وصنّف التصانيف البديعة الكثيرة، سرد الإمام صلاح الدين الصفدي، أسماها في ثلاث أوراق كبار، وجرت له محن كثيرة إلى أن توفي مسجونا بقلعة دمشق سنة 728هـ، ودفن بمقبرة الصوفية»[31].

25 - **يوسف بن عبد الرحمن:** « المعروف بالحافظ المزّي، كان إماما عالما علاّمة ولد سنة 650هـ. وله تصانيف جميلة منها: تهذيب الكمال في أسماء الرجال، في ثلاثة عشر مجلدا، وأطراف الكتب السّنية في خمسة مجلدات، وله أمال وفوائد وشعر حسن توفي سنة 742هـ»[32].

26 - **عماد الدين بن كثير القرشي البصري:** « ثم الدمشقي كان عالما بالأصول، والحديث، وصنّف التصانيف البديعة، مات سنة 774هـ، ودفن بمقبرة الصوفية عند شيخه ابن تيمية»[33].

27 - **أبو شامة شهاب الدين:** عبد الرحمن بن إسماعيل المقدسي ثم الدمشقي، الإمام العلاّمة، الفقيه الشافعي، المقرئ، النحوي، المحدث، كتب الكثير من العلوم وصنّف فيها وأتقن الفقه ودرّس، وأفتى وبرع في العربية وكان كثير التواضع، مات سنة 665هـ. ودفن بمقبرة باب الفراديس على يسار الداخل من الباب إلى مرج الدحداح»[34].

28 - **الحسن بن محمد البوريني الشافعي:** « كان فريد وقته في الفنون، صنّف التصانيف البديعة، منها: حاشية على المعطل وشرح ديوان ابن الفارض، وتحريرات على تفسير البيضاوي، وله تاريخ عظيم، وله رحلة حلبية ورحلة طرابلسية، وله رسائل كثيرة. وجمع ديوانا من شعره، وكان عالما محققا ذكي الطبع، متين الحفظ. مات سنة 1024م»[35].

ومجمل القول أنّ تلك المزارات من أضرحة وقبور لأولياء صالحين وعلماء عاملين، إنما هي في الحقيقة جزء من تراثنا العربي ناجم عن ذهنية أصيلة ونفسية معينة يعكسها المجتمع العربي، وكما ذكرنا آنفا فإن الفهم للظاهرة الدينية يجعلنا نضع ظاهرة زيارة مزارات الأولياء والعلماء والصالحين وأضرحتهم في سياق ظاهراتي نحلل فيه الظاهرة وفق شروط واقعية قابلة للملاحظة ودون الدخول في تفسيرات قيمية أو تبني أحكاما مسبقة تحكم على الظاهرة من موقع متعالٍ.

وأملنا في الأخير أن تكون هذه الدراسة التي هي في الحقيقة فيض من غيض وجزء من كثير، تفتح للباحثين تفسيرات أولية لهذه الظاهرة الدينية التي تكاد تكون في سائر البلدان العربية، وهذا من أجل تسليط الضوء والانكباب على دراسة ظاهرة زيارة المزارات والأضرحة دراسة سوسيولوجية وأنثروبولوجية.



فن العرضة
من الفنون الاحتفالية في البحرين

أرشيف الثقافة الشعبية

خالد عبد الله خليفة
كاتب من البحرين

من الفنـــون التي تعتبـــر ذات جـــذور عربية موغلة في القدم ولها خصوصيـــة حيث أنها تعبر عن الجانب الفني والاستعراضي لـــدى القبائل العربيـــة القديمة ، وهي تتخذ من النص الشعري والإيقاع واللحن الشجي المتكـــرر وسيلة لتوصيل نمط من أنمـــاط الأداء العام المرتبط بتراث القبيلة وتقاليدها المتوارثة من ملابس واستعراض لقوة السلاح وما لديها من رجال قادرين على الدفاع وحماية القبيلة من أي اعتداء خارجي.



الشكل التقليدي لأداء عرضة المشاية. أداء فرقة جمعية رعاية العرضة البحرينية

يذكر الراوي سعادة الشيخ عبد الله بن خالد بن علي آل خليفة: (العرضة هي استعراض للقوة وكانت مشهورة في جزيرة العرب من قديم الزمان، يدل عليها الكثير من أبيات الشعر التي قيلت حولها، العرضة مشتقة من العرض والجيش الكبير والتجمع للاستعداد للحرب، فهي تقام عندما يكون هناك تهديد على البلاد أو القبيلة من قبل قبيلة أخرى، فهي تستعد للحرب بهذه العرضة من خلال أداء استعراضي للقوة لتشجيع أبنائها على الاستعداد للقتال، ومن أهم ما اشتملت عليه العرضة في السابق هو تمرين أبناء القبيلة على الضرب بالسيف، فالحرب كانت مبارزة، يبرز فيها الفارس بسيفه وترسه ومدى المهارة في استخدامهما، كانت العرضة تشكل ميادين لتعلم مهارات الضرب بالسيف والترس، السيف يضربون به والترس يتمترسون به ضد الضربات من الخصم وما يستدعيه ذلك من خفة الحركة والقدرة على التجمع للدفاع عن القبيلة)[1].

الأصل والنشأة

إن المراجع التي تتناول موضوع العرضة نادرة جداً، وإن تم ذكرها فإن ذلك يتم في إيجاز شديد لا يتعدى بعض السطور التي تقدم وصفاً عاماً لمظهر العرضة، وفي بعض المراجع يتم التركيز على تقديم وعرض النصوص الشعرية من الشعر النبطي بشكل أساسي.

يذكر الراوي سعادة الشيخ عيسى بن خليفة آل خليفة: (العرضة فن من الفنون التراثية القديمة يقام في المناسبات المهمة، وهي عبارة عن أداء رجولي يختص به أهل الخليج العربي، وقيل إنها استعراض رجالي حربي تقوم به القبائل العربية قبل وبعد الحروب فيما مضى، والعرضة ذلك الفن القديم قيل إنه من بقايا استعدادات القبائل للحرب في الجاهلية، ويقال إن العرضة منبعها نجد، وكانت مختصة بقبائل عنزة الشهيرة التي يعود إليها أصل حكام الخليج العربي مثل آل خليفة وآل صباح وآل سعود، ومن بعد ذلك انتشرت العرضة في أقطار الخليج بسبب الهجرات التي قامت بها بعض القبائل حيث اختلفت مسمياتها من منطقة إلى أخرى. ففي البحرين والكويت وقطر تسمى (عرضة) وفي السعودية تسمى (عرضة نجدية) وعرضة أخرى تسمى بالعرضة الجنوبية وهي تختص بأهل الحجاز والجنوب حيث تتميز بالسرعة في اللحن والأداء، أما في الإمارات فتسمى الـ (عيالة) والـ (رزيف) كما كانت تسمى سابقا في البحرين بـ (الرزيف) أيضا وفي عمان تسمى الـ (رزفة). إن أداء العرضة تقليد ثابت يكون من خلال صفين متقابلين بعيدين عن بعضهما البعض، هذان الصفان يسميان صفوف الـ (شيالة) ويقابل هذه الصفوف رجل يلقنهم القصيدة يسمى الـ (شيال) كما يوجد كذلك الأفراد الذين يضربون



آلة الطار المستخدمة في أداء فن العرضة

على الدفوف والطبول، والأدوات المستخدمة في فن العرضة تختلف من منطقة إلى أخرى، ففي البحرين وقطر تستخدم (7) طيران وطبلين والطوس، أما في السعودية والكويت فيستخدمون الطبل التصيفي وهو عبارة عن نصف طبل يربط في اليد ويضرب به، كما أن هناك صفا للأسلحة النارية المسماه الـ (مفاميع) أو الـ (تفجان) وهي نوع من البنادق القديمة المتوارثة، يقودهم رجل يسمى راعي الـ (المعقودة) كما يوجد في الوسط الرجال الذين يلعبون بالسيوف أثناء أداء الـ (رزيف) أي الرقص بالسيف في العرضة)[2].

وظائف وأغراض العرضة

يبدو أن فن العرضة هو إطار يبرز وحدة القبيلة العربية أو التحالفات بين عدة قبائل تجمعهم مصالح مشتركة ورغبة في الدفاع عن مكتسباتها المادية والسياسية، ولاشك أن النص الشعري في فن العرضة له دور هام وأساسي، حيث من خلاله يتم تحديد الإطار العام للتوجهات وإعلان النوايا وتقديم الولاءات.

يذكر الراوي الأستاذ خميس بن حمد الرميحي: (العرضة تعني عرض الشيء، حيث أظهره وأبانه، وقد ورد هذا المصطلح في عدة مواقع من القرآن الكريم في سورة (ص) بسم الله الرحمن الرحيم (ووهبنا لداود / سليمان نعم العبد إنه أواب إذا عرض عليه بالعشي الصافنات الجياد) والمعنى هو أن من عادة سيدنا سليمان أن تعرض عليه الخيل كل يوم فلما ألهته عن ذكر ربه عقر هذه الخيل، فالمعروف هو (عَرَضَ) بمعنى أظهر وأبان، فالعرضة هي إظهار الشيء وهو اصطلاح درجت عليه البادية والعرب في الجزيرة العربية فسميت عرضة، ولاشك أن مسمى العرضة قد جاء من الجزيرة العربية، هي قديمة وتعتبر من عادات وفنون الحرب، فكان العرب عندما يدلهم بهم أمر ما، كانت القبائل تجمع أتباعها أو مريديها أو كل من ينتمي إلى هذه القبيلة فينادى بالعرضة استعدادا للحرب، لذلك فإن العرضة هي فن من فنون الحرب عند العرب القدماء درجوا على اتباعها عند الحاجة من خلال دعوة أعضاء القبيلة للحرب)[3].

كما يذكر الراوي سعادة الشيخ عيسى بن راشد آل خليفة: (العرضة من الفنون المتميزة في منطقة الخليج العربي، وهي فن خاص ذو سمات خاصة تنفرد بها دون غيرها من الفنون التراثية المعروفة، كانت العرضة في الماضي عبارة عن استعراض وإظهار للقوة حتى يراها أو يسمع عنها الأعداء لأنه قد جرت العادة أن تقام العرضة قبل الحروب وفي المناسبات الخاصة)[4].



الشكل التقليدي لأداء عرضة الميدان، أداء فرقة جمعية رعاية العرضة البحرينية

دخول العرضة إلى البحرين

مرت البحرين عبر تاريخها الطويل بالعديد من الصراعات العسكرية وتوالت عليها حضارات وأطماع سياسية واستراتيجية كبيرة، البحرين تتكون من عدة جزر يحيط بها البحر من كل الجهات وقد عرف أهلها نوعين من النشاط الاقتصادي الذي يكفل استمرار الحياة وتوفير أسباب ومتطلبات المعيشة اليومية، حيث ينقسم أهلها إلى بحارة وفلاحين (سنه وشيعة) كما عرفت البحرين كمركز تجاري هام لصيد اللؤلؤ الطبيعي على مستوى العالم، وقد كانت واحة غناء بالبساتين والمزارع وأشجار النخيل حيث الرطب والفواكه والخضروات، وعيون الماء العذب والآبار الارتوازية ومنابع الماء العذب الذي ينبع من قاع البحر، وقد توافر إرث كبير من الممارسات الفنية عند أداء أي نوع من أنواع النشاط الإنساني المرتبط بتلك المهن، هذا الإرث الفني لازال بحاجة لمن يقوم على جمعه ودراسته وحفظه للأجيال القادمة.

يذكر الراوي سعادة الشيخ سلمان بن محمد بن علي آل خليفة: (لا يوجد توثيق محدد لتاريخ العرضة، ولكن من المؤكد أنها قد دخلت مع دخول آل خليفة إلى البحرين العام (1783م) وموطنها الأصلي هي منطقة نجد، والعرضة موجودة في كل دول منطقة الخليج العربي وتختلف من مكان إلى آخر، ولا شك في أن العرضة قد تطورت عن السابق في عدة جوانب هامة)[5].

طريقة الأداء

لاشك في أن طريقة أداء العرضة قد تطورت عن الأسلوب المتبع سابقا، حيث أصبح أكثر تنظيما وتوزيعا للأدوار التي يقوم عليها فن العرضة وذلك مع مرور الزمن، واضطرار القبائل العربية للهجرة، وتغير مواقع أداء العرضة ودخول التطور الذي شمل الجانب المعماري والهندسي للبناء الحديث في المدن الجديدة، ولكن ذلك لم يؤثر على جوهر الفكرة الأساسية أو التوزيع الأصيل للأدوار في هذا الفن، ولكن عملية التنظيم ساهمت في إبراز الجوانب الجمالية في هذا الفن الأصيل بصورة تحمل قدرا أكبر من التشويق والإثارة.

يذكر الراوي سعادة الشيخ عيسى بن راشد بن عبد الله آل خليفة فيقول: (فن العرضة كما تعرف في البحرين أو في الخليج العربي، تتكون من صفين متقابلين من المنشدين، جرت العادة أن يرددوا أبيات حماسية من الشعر النبطي المعروف والتي قيلت في مناسبات قومية أو حروب معينة خاضتها العائلة أو الدولة أو القبيلة التي تقوم بأداء العرضة، في منتصف ساحة العرضة يقف ضاربو الطبول، الطبل الـ (مخمر) وهو يقوم بأداء الوحدات الإيقاعية الأساسية خلال العرض والطبل الـ (لاعوب) وهو يقوم بدور أداء الضربات الزخرفية ذات الطابع الاستعراضي في تناغم وتوزيع الأدوار بينه وبين الضارب على الـ (طار) في وسط مجموعة الضاربين على الطار



الطبل اللاحوب من أدوات فن العرضة

ويسمى الـ (صاقول) وشخص آخر يحمل قرصين من المعدن تسمى (الطوس) وهي نوع من الصاجات المعدنية الكبيرة الحجم نسبيا تصدر صوتا معدنيا رنانا عند الضرب عليها مما يثير الحماس لدى السامعين، كما أن هناك صفا من حملة البنادق وهي من البنادق القديمة جدا ومتوارثة عبر الأجيال الماضية، ثم الـ (عراضة) وهم الأشخاص الذين يعرضون أو يتمايلون في حركات إيقاعية وعادة ما يحملون السيوف في أيديهم. وقديما كان يصاحب العرضة الـ (خيالة) وهم مجموعة من الفرسان تنطلق بهم الجياد في مسافات طويلة، نقول أنهم مشاركون في العرضة تجاوزا لأنهم لا يدخلون صفوف العرضة وإنما في مسافة قريبة جدا من العرضة وتنطلق البنادق بعد كل فترة من الزمن وهي بنادق محشوة بالـ (بارود) فقط دونما تلقيمها بالرصاص الحي، لذلك فهي تصدر أصواتا قوية مدوية في ميدان العرضة)[6].

تقاليد متوارثة

مع مرور الزمن اتخذت العرضة شكلها الذي نعرفه بها الآن، ولاشك أنها قد مرت بمراحل من التكوين والتطور، حيث نلاحظ أن هناك نظاما خاصا يتم من خلاله استعراض عناصر العرضة حيث تعتمد على الضاربين على الطار والطبل وحاملي البنادق والسيوف وصفوف المنشدين، ونلاحظ أيضا أن ضاربي الطار هم من فئة معينة من فئات المجتمع والأجناس المعروفة في البحرين أي ما يعرفون بـ (المولدين) أي من ذوي الأصول الأفريقية، كذلك فإن حاملي البنادق هم من ذوي الأصول الأفريقية أيضا ممن يمثلون ما يعرف في المجتمع القديم بـ (فداوي) جمعها (الفداوية) أي أنهم من عناصر الجيش الذي يمثل القبيلة، حيث أن كل قبيلة لديها عدد كبير من الخدم والحرس والمقاتلين الذين يمثلون فئات من الأجيال التي تم (استرقاقها) على مدى سنوات طويلة فيما كان يعرف سابقا بنظام (بيع وشراء) العبيد، لذلك نجد أن حاملي البنادق هم من جنود القبيلة الذين يقومون بالدفاع عنها في أوقات الحروب، لذلك لا يوجد أي تعارض عندما نشاهدهم وهم يحملون البنادق ويلوحون بها ويطلقونها في الهواء، طالما أن العرضة هي استعراض للقوة، ولكن الفارق الوحيد هو أن حاملي السيوف هم من أسياد وشيوخ القبيلة ومعهم أبناؤهم ممن يشكلون الأجيال الجديدة التي هي على استعداد للتضحية بأرواحهم فداء لقيم الولاء والتضحية.

كما يضيف الراوي سعادة الشيخ عيسى بن خليفة آل خليفة فيقول: (فن العرضة هذا ما تركه لنا الأجداد تراثا غنيا وفنا رائعا، ولا نزال نستعين بطريقتهم في فن العرضة وأداء شيلاتهم التي تركت بصمات واضحة في سجل



الطبل الداعوب مع صف من الطيران

التاريخ، يقيمون هذه العرضة في الأعياد أو في حفلات الزواج أو إذا زارهم ضيف كبير كملك أو رئيس دولة، وهي مشهورة في جزيرة العرب لا يعرفها غيرهم بشكلها الموجود حاليا، وعندما جاء (آل خليفة) إلى البحرين جاءت معهم تقاليد أداء هذا الفن وربما كانت لديهم أنماط أخرى من فنون العرضة تختلف عن الفن الموجود حاليا. والعرضة تتكون من صفين من الرجال تكون بينهما مسافة فاصلة، وهي تقام في المجالس أو الميادين الواسعة وتستعمل فيها البنادق الـ (مفمعة) القديمة، وكانت القبائل البدوية القديمة تحرص على وجود الـ (ميدان) المخصص لأداء فن العرضة وما يرافقه من فنون المبارزة بالسيف، وهناك مجموعتان من حاملي البنادق وتسمى المجموعة الـ (معقودة) وتتكون كل مجموعة من (17 - 20) رجلا وكل مجموعة يقودها رجل واحد يسمى رئيس المعقودة أو راعي المعقودة. ومن أفضل من رأيت ممن يقودون مجموعة المعقودة الشيخ علي بن محمد بن عيسى الخليفة وكذلك عدد من الرجال من عائلة الـ (دوخي)، يقوم صفا المعقودة بتلقيم البنادق بالبارود وإطلاقه في الهواء بناء على قياس زمني متفق عليه بين المؤدين، كما أن هناك صفين من المنشدين والضاربين على الـ (طار) والطبول وهناك حاملو السيوف يلعبون في وسط الميدان، والمعقودتان تدوران على الميدان واحدة تلو الأخرى، ثم يتقدم الصفان إلى الأمام والخلف وهم يرقصون في نشوة الأداء.

الشيال يتواجد بين الصفوف يقوم بإلقاء نص القصيدة في مواجهة صفوف المنشدين أي أنه (يشيل) القصيدة أي يلقيها مغناة وهو على اطلاع وعلم بأوزان القصائد وألحانها المختلفة ويمتلك الخبرة والمعرفة في هذا المجال وهو من المشهود لهم بحفظ الشيلات وأنغامها ويمتلك صوتا قويا يمكنه من توصيل الألحان للمؤدين، فلكل شيلة لحن أو نغم يختلف عن الأخرى، فهو ينتقل بين الصفوف لأداء تلك الشيلات وتبليغها لصفوف المنشدين، أما أفضل من كتب قصائد العرضة وتسمى الـ (شيلات) هو (علي بن مرعي) الذي يرجع أصله إلى نجد وقد كان كفيفا جاء في زمن الشيخ محمد بن خليفة الخليفة وعلي بن خليفة الخليفة وله شيلة أو قصيدة مشهورة يقول في مطلعها:

يا الله يا راعي الثنا و الجود

يا خالقي ما فوق شانك شان

وتعتبر هذه القصيدة من أفضل الشيلات التي تحفظها البحرين، ومن الأسماء المشهورة في كتابة القصائد الشيخ محمد بن عيسى آل خليفة وهو يعتبر أهم شاعر في مجال كتابة الشيلات وفهد المسلم والمدعو لحدان وآخرون[7].



مجموعة من الفرسان يشاركون في عرضة الخيل

الملابس

للعرضة ملابس خاصة هي من صميم الملابس الشعبية المتعارف عليها في مجتمع دول الخليج العربي، وقد تطور الاعتناء بهذه الملابس مع مرور الوقت حيث تم إبداء العناية الفائقة في إظهار الجانب الجمالي لهذا المظهر من خلال الاهتمام بإبراز الألوان البراقة واستخدام أساليب وفنون التطريز، واستخدام أشكال الملابس التي تميز بها المجتمع القديم وأصبحت مظهرا من مظاهر الانتماء الوطني والحضاري مثل لباس الـ (دقلة) والـ (مديري) والـ (زبون) والـ (شلحات) وعلى رأسها يأتي لبس العباءة العربية المطرزة بالخيوط المذهبة المعروفة باسم الـ (البشت) الذي يلبسه الأمراء والشيوخ وسادة القبائل العربية، حيث تحول حاليا إلى رمز من رموز الوجاهة والانتماء للموروث الوطني.

يذكر الراوي سعادة الشيخ عيسى بن راشد بن عبد الله آل خليفة: (ظلت العرضة محافظة على أسلوبها القديم طيلة السنوات الماضية واعتاد العراضة في العرضة أن يرتدوا ملابس خاصة بهم تميزهم وتكون ألوانها قريبة من لون علم البلد، فقد اعتدنا في البحرين أن تكون الملابس (من الجوخ الأحمر) وفي السعودية من الجوخ الأخضر أوما يعرف بالدقلة في فترة فصل الشتاء، أما في فترة الصيف فيلبس ما يعرف بالـ (زبون) وهو نوع من القماش الأبيض الخفيف يسمى (شلحات) يتدلى من المرفق إلى أسفل اليدين في امتداد طويل نسبيا لخامة القماش، أما في الوقت الحالي فقد تم توحيد الملابس المستخدمة في العرضة من خلال لبس الـ (دقلة) والـ (مديري) التي تعتبر من الملابس التراثية القديمة،ومن التقاليد والأعراف أن يحمل علم العرضة في وسط الميدان من قبل أحد المشاركين ممن يتمتع ببنية قوية وبقامة طويلة بحيث يبدو العلم في يده مرتفعاً عالياً يثير النخوة في الصفوف[8].

نصوص العرضة

تعتمد العرضة على النص الشعري اعتمادا كليا حيث يعتبر النص الجيد هو المعيار الحقيقي لأداء العرضة وهو أهم أسباب نجاحها ورواجها لدى الفئات التي تتعاطى هذا الفن، لذلك فإن وجود الشعراء المجيدين والمتميزين بتقديم قطع ونماذج من الشعر النبطي هو سبب من أسباب افتخار واعتزاز القبيلة بهذه القلة من المبدعين في فن الكتابة التي تتناسب ومقاييس الأداء الفني الغنائي في فن العرضة، تصنف نصوص العرضة على أنها من الشعر النبطي الذي يتغنى بأمجاد القبيلة وانتصاراتها، وامتداح بطولات وشجاعة ساداتها، والتغني بجمال وصفات فتيات القبيلة.



جلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة يؤدي العرضة مع الأمراء بالمملكة العربية السعودية

يذكر الراوي الأستاذ خميس بن حمد الرميحي: (كانت العرضة في الماضي من مظاهر التعبير عن الفرحة في المناسبات كالأعياد أو حفلات الزواج أو في استقبال كبار الضيوف، وهناك قصائد خاصة كتبت خصيصاً للعرضة وأغلب هذه القصائد موضوعاتها هي لتمجيد البلد أو ما قامت به الدولة أو القبيلة أو العائلة في معركة من المعارك والإشادة بهذه المعركة وبما قامت به قوات القبيلة من بسالة وعمل بطولي.

نصوص العرضة عادة ما تبدأ بإثارة الشعر الحماسي، فيبدأ النص بذكر الأمر العازمين عليه ثم التغني بالشجاعة والإقدام لخوض غمار الحرب، ثم يأتي ذكر أمير الجماعة أو أمير القبيلة أو أمير الحلف (القبلي) وتذكر كل مآثره ومميزاته، وقبل انتهاء العرضة كانوا يتغنون بفتاة القبيلة وبجمالها ويذكرون شباب القبيلة من المنهزمين والمتخلفين عن المعارك الحربية بأن هذه الفتاة لا يستحقها إلا الرجال الشجعان من أبناء القبيلة.

مع انتقال فن العرضة إلى البحرين نجد أن اللغة الشعرية قد طرأ عليها شيء من التجديد والتطوير، فالعرضة بدأت بالسيف والخيل والتغني بالشعر النبطي، ثم تطور الأمر إلى إدخال البيرق، حيث أنه من المعروف أن لكل قبيلة من القبائل العربية القديمة بيرقها الخاص، وكل قبيلة كانت ترفع بيرقها عند أداء فن العرضة، وعندما دخلت القبائل المتحالفة مع آل خليفة إلى البحرين كان لكل قبيلة بيرقها الخاص، أما اليوم وبعد أن أصبح لكل دولة بيرقها أو علمها الخاص الذي يمثلها بين الدول، فقد توحدت جميع القبائل تحت لواء علم واحد هو علم مملكة البحرين)[9].

فنون العرضة

العرضة فن من فنون الدعوة للسلم أو الحرب، وقد تكون العرضة ذات جذور اجتماعية تضرب بقدمها حتى تصل إلى العصر الجاهلي الذي تميز بالعصبيات القبلية والحروب والغزوات، ومع انتقال وترحال القبائل العربية من شبه الجزيرة العربية وخصوصا من منطقة نجد، فإن هذا التراث القبلي قد انتقل بالضرورة إلى أماكن أخرى، ومن خلال عملية البحث لدى القبائل عن الماء والمرعى وعن الأماكن الأكثر أمنا فقد تفرقت تلك القبائل مبتعدة عن مركزها الأساس، ومن ذلك هجرة قبائل الـ (عتوب) من شبه الجزيرة العربية إلى الكويت والبحرين



صف من المنشدين واثنان من حاملي السيوف



الفنان زايد عتيق مبارك رئيس جمعية العرضة البحرينية سابقاً

وتفرق باقي القبائل في أماكن مختلفة فيما يعرف الآن بمنطقة (الخليج العربي) لذلك فإن لكل منطقة تراثها الخاص الذي يتميز بسمات خاصة تعكس طابع المزاج الشخصي والتفرد القبلي الذي ينعكس بالضرورة على أنماط الأداء بحيث تبدو هناك بعض الاختلافات البسيطة في نوعيته تختلف من منطقة إلى أخرى.

يذكر الراوي سعادة الشيخ عيسى بن راشد بن عبد الله آل خليفة: (العرضة من الفنون الخليجية التي انتشرت على امتداد الخليج العربي كله من الكويت حتى عمان، ولكن يختلف أداء العرضة باختلاف البلد وربما تختلف بعض الإيقاعات من بلد إلى آخر، فمثلا تكون متقاربة بين البحرين وقطر والكويت ولكنها مختلفة قليلا مع العرضة التي تقام في المملكة العربية السعودية، كما أن هناك بعض الإيقاعات الخاصة التي تتميز بالسرعة في الإمارات العربية المتحدة وفي عمان، وتسمى العرضة في عمان بالـ (رزفة) وقد يكون ذلك عبارة عن تحريف لكلمة (رزيف)، كذلك يختلف أداء العرضة في عمان عن العرضة المتعارف عليها في دول الخليج العربي وإن كان هناك نوع من العرضة مشابهة للنوع المؤدى في منطقة الخليج العربي، وتتميز الإيقاعات المؤداة في عمان بالسرعة وربما هذا ما تفرضه طبيعة عمان الجبلية، وتبقى العرضة فنا وتراثا توارثته الأجيال وهي من وسائل التعبير عن الاعتزاز بالنفس والوطن مع ترديد أبيات الشعر الذي يثير الحماس والحمية في قلوب الشباب)[10].

كما يذكر الراوي سعادة الشيخ سلمان بن محمد بن علي آل خليفة: (إن عرضة الـ (ميدان) تعني الانتصار في الحرب على الأعداء وهي تؤدى في المناسبات الوطنية بدافع الحب والتضحية والولاء للوطن، أما عرضة الـ (مشاية) فهي تستخدم للوصول إلى هدف معين مثل المشي للحرب أو للفرح أو لتأييد الملك أو الحاكم)[11].

ويضيف الراوي المغفور له عبد الله بن جابر آل صباح: (إن عرضة أهل الكويت والبحرين متقاربة بشكل كبير، وهي متأثرة بقرب البحر من اليابسة، لذلك تسمى العرضة الـ (بحرية) أما في المملكة العربية السعودية فهناك عرضة منطقة (حايل) وهي متميزة في أدائها وبعدهم تأتي عرضة أهل الـ (رياض) العاصمة)[12].

أما الراوي ناصر حمود الدوخي فيضيف: (توجد في فن العرضة شيلات حربية وأخرى غير حربية، كما توجد شيلات تسمى (بدوية) وهي نوع من العرضة يتم تأديتها بدون استخدام الآلات الإيقاعية، حيث تعتمد على أداء قصيدة (شيلة) من خلال صفين متقابلين من الرجال، يتناوب الصفان على أداء القصيدة من خلال تحرك الصفوف مشيا لتقابل بعضها بعضا، أما العرضة



منظر عام لمجموعة مؤدي العرضة بقلعة الرفاع، أداء فرقة جمعية رعاية العرضة البحرينية

للمشاية فإنها تعتمد على تحرك جموع المؤدين من مكان إلى آخر من خلال أداء فن العرضة مشيا على الأقدام، كذلك هناك نوع يسمى عرضة الخيل أو عرضة الخيالة، وتعتبر عرضة الميدان هي الشكل الأساسي للعرضة[13]، أما إيقاع العرضة فهو إيقاع ثابت ومتعارف عليه والنصوص الشعرية تعتمد بشكل أساسي على الشعر النبطي.

مطلع قصيدة لفن العرضة للمشاية

يا الله إنك لا تخلينا

لي مشينا جمعنا أردايف

كما يضيف الراوي الفنان الشعبي إبراهيم المسعد فيقول: (تتميز العرضة الـ (بحرية) بخفتها وسرعتها وهي ما تعرف بعرضة الـ (الميدان) وأشهر أنواع العرضات هي الـ (بحرية) والـ (بدوية) وكان دوري في العرضة القيام بدور الصاقول على الطار أو الضرب على الطبل اللاعوب)[14].

القبائل العربية والتمركز الجغرافي للعرضة

يقوم بأداء العرضة من هم ينتمون للمذهب السني كما تتمركز العرضة في المناطق والمدن والقرى السنية، ونجد أن هناك ارتباطا وثيقا في السمات المشتركة بين عدد من الفنون المحلية هي فنون (الصوت والفجري والعرضة) حيث أن هذه الفنون تجمعها سمات خاصة مشتركة في المجتمع البحريني، حيث أنها تمارس من مناطق محددة على امتداد جغرافي يشمل كافة المدن والقرى السنية، كذلك تشترك في أنها فنون ذات طابع رجولي وتؤدى من مجموعة كبيرة من المؤدين، وإن كان هناك اختلافات واضحة من الناحية اللحنية إلا أنه تجمعها سمات مشتركة من الناحية المقامية.

يذكر الراوي الأستاذ راشد المعاودة: (كانت العرضة تؤدى عند قصر الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة في منطقة القضيبية بمحافظة العاصمة، وكانت تجمع الكثير من القبائل البحرينية والمقيمين، وكان هناك ما يسمى بـ (عرضة الخيل) التي يشارك بها الخيالة على ظهور الجياد، وقد كان أبناء الشيوخ من عائلة آل خليفة (العائلة الحاكمة) هم أكثر الناس حضوراً في هذه المناسبات، وكانت هذه العرضة تنظم من قبل عائلة (الدوخي) ويشارك معهم أناس كثر من مناطق (أم الحصم - القضيبية - المنامة - فريق الفاضل - فريق بوصرة) أي الغالبية العظمى من العرب القاطنين في تلك المناطق ممن يحبون أداء العرضة، أما في محافظة المحرق فتقام عرضة عائلة (البنعلي) ويشترك معهم أناس كثيرون مثل فرقة (دار جناع بن سيف) وفرقة الفنان (مرزوق) وفرقة (دار بن حربان) بمشاركة الفنان (إبراهيم المسعد) وتشاركهم جماعات أخرى كثيرة، حيث تقام العرضة في منطقة (بر المحرق) سابقاً بالقرب من بيت الشيخ علي بن محمد الخليفة، يشارك بها أهل المحرق ويأتي مشاركون من منطقة المنامة أيضا، في منطقة الحد تقام عرضة مشتركة بين كل من عائلة (البنعلي والصباح والمسلم) حيث أن لديهم فرقة متخصصة في أداء العرضة تشارك فيها القبائل الموجودة في



شيال القصيد في العرضة يلقن الصفوف الأمامية

هذه المنطقة، منطقة قلالي فيها فرقة (مرزوق بن أمان) حيث تشارك فيها كل من عائلة (المناعي والشروقي والجودر) وعائلات أخرى كثيرة، في منطقة الرفاع (بالمحافظة الجنوبية) يشارك فيها أهالي منطقة الرفاع وأهالي منطقتي (جو وعسكر) حيث يقومون بأداء فن العرضة في ساحة المغفور له الشيخ علي بن خليفة آل خليفة وكذلك في ساحة المغفور له الشيخ سلمان بن حمد آل خليفة وكان الشيال الذي يلقن الجموع أبيات القصيدة هو عثمان الرويعي الملقب بـ (الرويعي الكبير)، أما في منطقة البديع فتشارك في أداء العرضة فرقتا أهل (الشمال والجنوب) من منطقة البديع وعائلة (الدوسري) وجموع القبائل الموجودة بتلك المنطقة بمشاركة من أهالي منطقتي (جو وعسكر)، في منطقة الجسرة تقام العرضة بمشاركة (العماير) الذين لازالت لديهم فرقة متخصصة تزاول فنون الأداء بمشاركة أهالي عسكر)[15].

تجدر الإشارة إلى أن أداء فن العرضة يتمركز في المناطق والمدن السنية وينطبق هذا التوزيع على ممارسي فن (الفجري) أيضا.

أهم شعراء العرضة البحرينية

اعتمدت العرضة البحرينية على عدد من فحول شعراء النبط الذين تميزوا بالكتابة والقدرة على الارتجال في ميدان العرضة، وهم في الأساس من فرسان فن العرضة، الذين ألموا بأصولها وعايشوا فترة من فترات الازدهار والاستقرار السياسي لحكم (آل خليفة) حيث توارثها عدد ممن أبدعوا فيها حسب الأصول المتبعة قديما، ونجد أن الرواة لديهم اعتزاز خاص بعدد محدد من المبدعين في هذا المجال، ويحفظ لهم فن العرضة سجلا ناصعا من القصائد التي لاتزال محفوظة حتى الآن.

يذكر لنا الراوي الفنان الشعبي زايد عتيق مبارك: (تعلمت العرضة مع والدي المرحوم (عتيق مبارك) الذي عاصر الشيخ عيسى بن علي آل خليفة وابنه الشيخ حمد بن عيسى بن علي آل خليفة إلى الشيخ سلمان بن حمد بن عيسى آل خليفة إلى الشيخ عيسى بن سلمان بن حمد آل خليفة وهم جميعا من حكام البحرين، حيث كان والدي هو المسئول عن أداء العرضة منذ ذلك الزمان وكنت مع والدي منذ كان عمري (9) سنوات تقريبا، كان والدي يصطحبني معه لتعلمها وتعلم فنونها حيث أنها فن (قبيلة آل خليفة) الكرام، تعلمت منه الأصول والشيلات القديمة الأصيلة).

كما يضيف الفنان زايد عتيق فيقول: (يعتبر الشيخ محمد بن عيسى آل خليفة الملقب بـ (الواثلي) من أوائل الشعراء الذين كتبوا قصائد وشيلات العرضة، حيث يعتبر هو خير من أثرى العرضة البحرينية بالقصائد والشيلات المعروفة، يليه الشيخ عبد الله بن عيسى آل خليفة حيث تعتبر قصائدهما أساس العرضة البحرينية، وأتى من



زوجان من الطبوس المتوسطة الحجم مع الطبل اللاعوب والمراويس



من آلة الطار، على اليمين الطبل المخمر وعلى اليسار الطبل اللاعوب

بعدهم كتاب آخرون ولكنهم لم يصلوا إلى مرتبة الشعراء القدماء الذين تميزوا بالكتابة في ميدان العرضة، فقد شاهدت الشيخ محمد بن عيسى الخليفة وهو يلعب بالسيف في ساحة الشيخ علي بن خليفة آل خليفة وفي قصر الحاكم، وهو يقول الشعر ويعطيه للشيال للأداء الحي المباشر وهذا هو ما افتقدناه حاليا وهو (الشاعر في الميدان)، ثم أتى بعدهم كل من الشيخ عبد الله بن عيسى آل خليفة والشيخ خالد بن محمد آل خليفة والشاعر الشيخ أحمد بن محمد آل خليفة والشيخ خالد بن أحمد آل خليفة حيث أخذوا الأصول الأساسية للكتابة للعرضة وساروا عليها، فلم يضيعوا ولم يتصنعوا في كتابة الشعر، وهذا مما ساعد على استمرار فن العرضة على الأصول القديمة[16].

أسماء وأماكن في فن العرضة

مارس أهل البحرين فن العرضة في عدد كبير من مدنها وقراها وأحيائها الشعبية القديمة، وقد كان هذا الفن هو المتنفس الأهم والأكثر قدرة على استيعاب فئات المجتمع السني، خصوصا ممن عرف عنهم الولاء لعائلة (آل خليفة) من شباب القبائل الموالية والفئات المنتمية إليها.

يذكر الراوي جمعة مسعود العميري: (كنا نقيم العرضة في قصر الحاكم ثم نتوجه إلى مدينة المحرق في بيت الشيخ محمد بن عيسى آل خليفة وبيت الشيخ عبد الله بن عيسى الخليفة ثم نتوجه إلى قصر القضيبية بالعاصمة المنامة ومن ثم نتوجه لأداء العرضة في بيت صاحب السمو الملكي الشيخ خليفة بن سلمان الخليفة رئيس الوزراء، حيث تستمر العرضة مدة (7) أيام متواصلة ثم نعود فنقيم العرضة عندنا في منطقة الجسرة بالمحافظة الشمالية، ومن شيالي قصائد العرضة المعروفين والدي مسعود العميري وسعد زويد وفرحان مبارك ودوخي الكبير وعلي الدوخي، والقصد من الشيلة في العرضة هو المدح والفخر مما يولد البهجة لدى الحاضرين، أما نحن (العماير) فأول ما نبدأ بذكر الله جل جلاله[17].

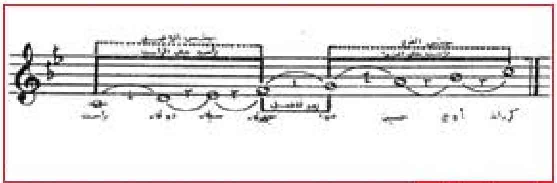
جمعية العرضة البحرينية

استمر أداء فن العرضة لسنوات طويلة من خلال دعوة فرق الفنون الشعبية لإحيائها من قبل الحاكم في الأعياد والمناسبات الوطنية، وكان لابد من إيجاد إطار أو كيان مستقل ومتخصص، ومع تطور نواحي وأنشطة المجتمع البحريني وتناقص عدد الخبراء بهذا الفن ممن كان لهم الباع الطويل بالإلمام بفنونها وحفظ نصوصها، فكان أن برز إلى الوجود كيان جديد برعاية ودعم رسمي من الجهات الرسمية التي تعنى بفن العرضة للحفاظ عليها ونقل الخبرات إلى الشباب الجديد ممن تم جمعهم واحتضانهم في كيان جديد أطلق عليه إسم (جمعية العرضة البحرينية).

يذكر الراوي سعادة الشيخ أحمد بن محمد بن خليفة آل خليفة: (للحفاظ على فن العرضة البحرينية أمر صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى الخليفة عاهل المملكة عندما كان وليا للعهد بتنظيم وتوثيق فن العرضة من خلال جمع وتشجيع ودعم الشباب على أداء العرضة والتي انبثق عنها تأسيس جمعية العرضة البحرينية برعاية ديوان جلالة الملك حفظه الله ورعاه[18].



إيقاع العرضة



مقام الرست

قصائد العرضة

اخترت مجموعة من القصائد الخاصة بفن العرضة كنماذج لإعطاء فكرة وتصور عن نوعية النصوص الخاصة بفن العرضة وهي كثيرة.

قصيدة للشاعر الشيخ محمد بن عيسى بن علي آل خليفة

فرسان ربعي يا أهل الصوت الصليب
يا أهل المقام الطيب اللي يذكره
بني خليفة يا موطين الحريب
لي جاء نهارٍ فيه علمٍ يشهده
عند داركم انتو معنين الطليب
والجار حقه في العرب ما ينكره
ذي دارنا من أول ملفى الغريب
خذنا قضاها عندما روى الثرى
واليوم هذا شيخنا عز القريب
عيسى شديد الباس لي رد البرى
من زارنا يبشر بمعروف وطيب
والضد احنا له كما أسد الشرى

قصيدة للشاعر الشيخ أحمد بن محمد بن خليفة آل خليفة

لا بتي يأهل العزة والشرف
مجدكم عالي وكلٍ له يشوف
الخليفة هم خلف كل السلف
ذكرهم في ذروة المجد امعروف
هم هل الطولات سل منهو عرف
يتطحون بخيلهم كل الصفوف
خلف الملق بالنار ما تخطي الهدف
ما يهابون الرزايا والحتوف
ما يماشون الأراذل والجنف
في ذرى العالي لهم حصن ونوف
كل ركب من مكارمهم غرف
يتحرون الكوم لي جات الضيوف
هم خزام الصعب لي هاج ورانف
عدلوه إن مال تدغن بالسيوف
من مهابتهم إذا شخص هتف
بأسمهم شفت الملا كلٍ وقف

قصيدة للشاعر الشيخ أحمد بن محمد بن خليفة آل خليفة

قال منهو تروع واستراع
صايبه في الهوى جرح وسيع
صايبه بالهوى ظبي الرفاع
فارج الخدين بوعنق تليع
بو ثنايا بين الشهد ماع
ذايب بينهن عذب نجيع
اسمر اللون وعينيه وساع
مثل عيني ريم مستريع
نظرته لين ترمي شعاع
كنها يا حمد حد الوريع
صابت العقل من راسي وضاع
في هواها دعت قلبي صريع
ردوا الشان لي يا أهل الرفاع
لابتي يا أهل الهزم الرفيع

قصيدة من قصائد عرضة المشاية وهي من شيلات أهل البحرين قديما

ربعنا لي ركبوا الجيش يا طول الوعر
لا يهابون المنايا ولا معهم شرود
ربعة الطيب تسرنا لي منه حضر
في نهار العيد يوم عسى يومه يعود
واطلب المعبود يا خوي بنزول المطر
وقاطعوني في عناهم تقاطيع الوعر
وشاغبوني في صلاتي وانا على وضوء

قصيدة للشاعر الشيخ أحمد بن محمد بن خليفة آل خليفة

خليفة عرجهم مثل الذهب
ما يخفى معدنه تحت التراب

كل من شاهد حرايبهم هرب
واستخار وحط سيفه في لجراب
من هوايل حربهم شاف العجب
من سيوف داخلة وسط لحراب
هم دروعي يوم تهتز الركب
والمنادي يوم لا يسمع جواب
افتديهم بالعيال وبالنشب
واللي حزته من المال اكتساب
هم كسوني ثوب عز ما انكسب
واحدٍ مثله بعزٍ وانتساب
ما نسيت احسانهم فيما وجب
لين تبلى جثتي تحت التراب

ونخلص من كل ما تقدم أن أغاني العرضة تتميز بالبساطة والعذوبة في الألحان من خلال خط لحني (ميلودي) ليست به أي انتقالات لحنية أو مقامية، وترتكز تلك الألحان على نبرات إيقاع العرضة الثابت، وهو الإيقاع الأساسي الوحيد المستخدم لأداء هذا الفن من خلال مجموعة من القصائد ذات الألحان المختلفة، وتنتمي تلك الألحان إلى الذاكرة الشعبية الجماعية، حيث أنها تشكل ميراثا من الألحان الشعبية المتوارثة.

تنتمي الغالبية العظمى من ألحان العرضة في مسارها اللحني متخذة من مقام الراست انطلاقاتها اللحنية وتتمركز في منطقة الجوابات من المقام بشكل خاص أي النغمات العالية الحدة، لذلك نجد أن أغلب شيالي العرضة تنتمي أصواتهم إلى طبقة التينور أي الأصوات الرجالية القادرة على إصدار النغمات الموسيقية العالية، التي يطلق عليها في الموسيقى العربية مصطلح (منطقة الجوابات) من المقام.

صور المقال من تلفزيون البحرين

المراجع

اعتمد الباحث في هذا البحث

- على حلقات تلفزيونية بعنوان (عرضة أهل البحرين) من إعداد وتقديم الشيخ عيسى بن خليفة آل خليفة، إخراج عبدالرحمن راشد الرميحي وأحمد العميري، إنتاج تلفزيون البحرين

1 - الراوي الشيخ عبدالله بن خالد بن علي آل خليفة - الحلقة الأولى

2 - الراوي الشيخ عيسى بن خليفة آل خليفة - الحلقة الأولى

3 - الراوي الأستاذ خميس بن حمد الرميحي - الحلقة الأولى

4 - الراوي الشيخ عيسى بن راشد آل خليفة - الحلقة الأولى

5 - الراوي الشيخ سلمان بن محمد بن علي آل خليفة - الحلقة الأولى

6 - الراوي الشيخ عيسى بن راشد بن عبدالله آل خليفة - الحلقة الأولى

7 - الراوي الشيخ عيسى بن خليفة آل خليفة - الحلقة الثانية

8 - الراوي الشيخ عيسى بن راشد بن عبدالله آل خليفة - الحلقة الثانية

9 - الراوي خميس بن حمد الرميحي - الحلقة الأولى

10 - الراوي الشيخ عيسى بن راشد بن عبدالله آل خليفة - الحلقة الثانية

11 - الراوي الشيخ سلمان بن محمد بن علي آل خليفة - الحلقة الثالثة

12 - الراوي المغفور له عبدالله جابر الصباح - الحلقة الثالثة

13 - الراوي ناصر حمود الدوخي - الحلقة الثالثة

14 - الراوي الفنان إبراهيم المسعد - الحلقة الرابعة

15 - الراوي الأستاذ راشد المعاودة - الحلقة الثالثة

16 - الراوي الفنان زايد عتيق مبارك - الحلقة الأولى

17 - الراوي جمعة مسعود العميري - الحلقة الثانية

18 - الراوي الشيخ أحمد بن محمد بن خليفة آل خليفة - الحلقة الثالثة



آلة العود في الحضارة العربية الإسلامية

بين التنظير العلمي والممارسة الموسيقية

http://www.lloydthayer.com/OudNajrarian3.gif

عزيز الورتاني*
كاتب من تونس

1. مكانة آلة العود في الحضارة العربية الإسلامية من خلال المصادر النظرية القديمة

" العود ملك الآلات ورمز الموسيقى العربية القديمة والحديثة [1]."

إن الحديـث عن الموسـيقى العربية فـي الجزيرة العربية مرتبط بعدّة وقائع فنية وحضارية، لعلّ أهمها الغنـاء. وأنّ العديد من المصادر التاريخية تؤكد على أهميـة هذا النمط الموسـيقي، وهذا ما يفسـر كثرة ولـع الملوك والأمراء الذين مـرّوا بمختلف الحقبات التاريخيـة بالفنون وأهمها الموسـيقى والغناء، إلاّ أن الغناء القديم كان يغنى بالمصاحبة الموسـيقية، يعني هذا أن مسألة الآلات الموسيقية كانت مطروحة

بصفة واضحة ونحن نعلم أن أغلب الآلات الموسيقية التي كانت تعتمد في الغناء عند العرب من الجاهلية إلى فجر الإسلام هي الدفوف والمزامير والتي بدورها نجدها مذكورة في معضم الأحاديث النبوية إلى جانب ذكرها في العديد من مواقف الفقهاء المسلمين.

كما أن للعود حضورا هاما قبل وبعد فترة الإسلامية في الجزيرة العربية، وبالإضافة إلى أنّ مختلف الشواهد الأثرية المتوفّرة حالياً تعطي لمحة عن ظهور هذه الآلة في أغلب أقطار المنطقة العربية[2] مع تنوّع في الأصناف وتعددها واختلاف التسميات[3]، ويُذكر في بعض المراجع المتعلقة بآلة العود في الأثار العربية بأنه: "ومن الأمور المؤكدة أيضاً أن آلة العود قد عرفها العرب قبل الإسلام في الجزيرة العربية وأطلقوا عليها أسماء مختلفة بعضها عربية وبعضها معرّبة، منها المزهر والربط والموتر والمستجيب وذو الزير وذو العتب والكران، ومن الكران أطلق العرب في الجاهلية على المغنية التي تستعين بالضرب على العود في غنائها بالكرينه[4]".

كما أنّ أغلب ما يشار إليه في ما يخص آلة العود يأتي من خلال ما كتبه الشعراء العرب في إطار مجالس الشعر والغناء، لكن أهم ما يمكن استنتاجه إلى أنّ أغلب ما تناولته المصادر التاريخية أن العود دخل إلى الجزيرة العربية من بلاد الرافدين حيث يُذكر بأنّ البحوث التاريخية تنصُ على أنّ العود قد عُرف في العراق من العصر الأكدي (2170-2350 ق.م)، حيث ظهرت أشكاله في الرسوم المحزوزة على بعض الأختام الإسطوانية التي تعود إلى تلك الحقبة التاريخية، وتفيد المصادر التاريخية كذلك على أن هذه الآلة تظهر على الكثير من الرقم الطينية التي ترجع أثارها إلى العصر البابلي[5]، كما يضيف صبحي أنور الرشيد في نفس السياق من خلال حوصلته لأصل آلة العود أنها الآلة المفضّلة على بقية الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية إلاّ أنه يرجح أصل استعمالها إلى عصور ما قبل الإسلام في أقطار الشرق الأدنى، كما أنه يؤكد على أن العود الذي عرفته العصور ما قبل الإسلامية لا يتماثل مع العود المستعمل في العصور الإسلامية ويقول في هذا الصدد: " إنّ التحسينات والتغييرات التي طرأت على العود وأوصلته إلى الشكل المستعمل في العصور الإسلامية، قد تمت في العصر الساساني وهو العصر الذي سبق ظهور الإسلام[6] ...".

لكن على عموم المصادر التاريخية القديمة فإنها لم تتطرق بشكل دقيق للشكل العام للعود إلاّ أنها اقتصرت على ذكر المواد المعتمدة والمتمثلة في رقيق الخشب واعتماد الأمعاء المبرومة أو الحرير بالنسبة إلى صنع الأوتار، فعموماً عند البحث في مختلف المصادر المكتوبة نلاحظ أن ما تناولته الكتب التي تعنى بتاريخ العود تنقسم إلى مصادر ذات جوانب علمية ومصادر أخرى أخذت جانباً أسطورياً[7].

إلا أن مفهوم آلة العود تبلور وتطوّر عند العرب القدامى خاصةً مع دخول الإسلام في المجتمعات العربية، ولعلّ أهمها كان في العصر الذهبي والمعروف بعصر هارون الرشيد خلال ولايته على الدولة العباسية حين ازدهرت الموسيقى العربية العملية منها والنظرية، حيث أن هذه الفترة التاريخية كانت زاخرة بأعظم الموسيقيين والملحنين والعلماء والمنظرين، حيث يظهر لنا هذا من خلال العناية التي حظيت بها الآلة عن طريق الكتابات والدراسات النظرية العديدة التي وردت عن مجمل الفلاسفة العرب الذين نذكر منهم (الكندي، ابن المنجم، ابن زيلة، صفي الدين الأرموي، إخوان الصفا، اللاذقي، الفارابي، ابن الطحان، ابن سينا)، وتواصل هذا في مجمل الفترة التاريخية الممتدة من صدر الإسلام إلى حدود القرن الخامس عشر ميلادي، وهي الفترة المعروفة بظهور أبرز محاولات التنظير العلمي[8] انطلاقا من المدرسة العودية والمدرسة الطنبورية على غرار المدرسة المنهجية والمتمثلة في رائدها ومؤسسها صفي الدين الأرموي[9].

وإن في اختيارنا للتطرّق إلى المسألة التاريخية

لآلـة العود هـو تفعيل وتثمين لقيمتها الحضـارية والثقافيـة والتـي بدورهـا تمثـل رمز الموسـيقى العربية منذ فترة تاريخية قديمة تمتد من عصر الجاهلية إلى فجر الإسلام[10].

لـذا فبعد مـا تقدّمنا به من ملامـح تاريخية عامّـة تخُص آلة العود فسـنعتمد في هذا الجانب مـن المبحـث علـى تقـديم موجـز لأهـم تجارب ومحاولات التنظير العلمي التي وردت في دراسات وكتابات تاريخية قيّمة ودقيقة اعتُمد فيها قسـمة الأبعاد النغمية انطلاقاً من دساتين آلة العود التي هي تمثل وسـيلة لاستخراج وتصـنيف النغمات، إلى جانب بعض الكتابـات الأخرى التي ورد فيها جزء خاص بتقديم الخصوصيات الأورغنولوجية للآلة وتصـنيفها إلى جانب طرق الصـنع والمواد الخاصـة بتركيـب الآلـة أو في جانـب أخـر ذكر للمحاولات التي تضـمنت نماذج تعليمية تسـاعد المتلقين من العزف على العود.

1.1.آلة العود لدى الكندي[11]

لقد خصـص الكندي في كتاباته جانبا كبيرا لآلـة العـود من خـلال التدقيق في وصـفها وذكر مقاييسها وخصوصياتها النغمية، حيث أنه تطرّق في رسـالته المنشـورة بعنـوان رسـالة في اللحون والنغـم إلى ثلاث نقاط هامة، اعتنت أولاً بجانب الصناعة الخاصة بالعود حيث ورد الفصل الأول بعنوان القول في تركيب العود، أما الفصل الثاني فخصـص إلى شـرح كيفيـة اسـتخراج النغمات وصـناعة الأوتار انطلاقا من دسـاتين العود وقد جـاء هذا العنصـر تحت عنـوان في معرفة الوتر والنغم، أما القسم الثالث من الرسالة فهو الجزء الأهم في تاريخ التنظير الخاص بآلة العود والمتعلق بوضع قواعد ومنهج لتدريس آلة العود والذي جاء تحت عنوان في رياضة اليدين.

ففي الفـن الأول من الرسـالة يعطي الكندي أهـم التفاصـيل المتعلقة بالقياس والعمق، حيث يقـول: "فـأول ذلـك أن يكـون طوله 36 اصـبع منضّـمة بالأصـابع الممتلئة الحسنة اللحم ويكون جملـة ذلك ثـلاث أشـبار، وعرضـه 15 اصـبع وعمقه 7 أصـابع ونصـف وتكون مسـافة عرض المشط مع الفضلة التي تبقى وراء 6 اصابع وتبقى مسافة الأوتار 30 اصبع"[12].

لكن من الواضـح في هذا الجـزء أن الكندي مـن خلال هـذه الرسـالة لم يتطـرق الى تحديد مـادة الصـنع أو الأنـواع التي يمكـن اعتمادها، ومـع ذلـك فلقـد أشـار إلى الفاعليـة والدقة في حذق صناعة العود وهو على علم ودراية بالمسائل الفيزيائيـة ولكن لم نتحصـل على تفسـير معمّق لدوي الصوت.

أما في الجـزء الثاني الذي يـرد تحت عنوان "في معرفـة الأوتار والنغم" خصصـه الكندي لتحديد عـدد الأوتار، حيث يسـتهل بقوله: "أما الأوتار فهي أربعة أولهـا البم وهو وتر معاء دقيق متسـاوي الأجزاء وليس فيه موضع أغلظ ولا أدق من موضـع، ثم طوي حتى صار أربع طبقات وفُتل فتـلاً جيداً، وبعـده: المثلث وسـبيله سـبيل البم بطبقـة- وهو من طبقتين- غير أنه من إبر يسـم حتى فُتل فصـار في قياس الطبقتين من المعاء في الغلـظ. وبعده: الزير وهو أيضـاً أمتن من المثنى بطبقة واحدة وهي أن يكون من طبقة واحدة وهو ابريسم في حال طبقة من كبقات المعاء[13]".

وانطلاقا من تحديد المادة الأساسية لصناعة الأوتـار يأتـي في المرحلة الموالية لتقديم التسـوية الخاصة بالعود، وحسب ما جاء في رسالة اللحون يصـف الكنـدي النغمـات المطلقـة للعود حسـب موضـعها في الحنجرة (تحديد النغمة الخاصـة بالوتر عـن طريق الحنجرة) والتي تكون حسـب هذا الترتيب: البم والمثلث والمثنى والزير[14].

ومنهـا يعطي الكندي وصـفا دقيقـا للنغمات والتـي يقدمها في 7 نغمات (مطلق البم، سـبابة البم، وسطى البم أو بنصره، خنصر المثلث وهي أيضـا مطلقة المثلث، سبابة المثلث، وسطى المثلث أو بنصره، خنصر المثلث وهي أيضا تعرف بمطلق المثنى[15].

الزير الثاني	الزير الأول	المثنى	المثلث	البم
ط	د	ك	و	ا
ي	هـ	ل	ز	ب
ك	و	ا	ح	ج
ل	ز	ب	ط	د
ا	ح	ج	ي	هـ
ب	ط	د	ك	و
ج				

نموذج 1 : تمرين للعزف على العود من تأليف الكندي باعتماد الأحرف الأبجدية وفقاً لما كتبه بيده[19]

كما يشرح الكندي في نفس السياق العلل النجومية التي ذكرها الفلاسفة و ذلك بأن العود وُضع حسب النغم السبع التي تمُثل نظيرة للكواكب السبع الجارية ويتطرق الكندي إلى وضع شرح ما يقابل كل نغمة من هاته النغمات، أما عن الانفراد فيقول: فمطلق البم-التي هي أول النغم وأفخمها- نظيرة زحل، إذ هو أعلى السبعة وأبطاها سيراً وبعدها سبابة البم-نظيرة المشتري-إذ كان يتلو زحلاً في العلو وكذلك وسطى البم التي يقابلها المريخ، أما الخنصر فهو يمثل الصلة الخاصة بالشمس ولسبابة المثلث ما يقابها للزهرة أما وسطاها فهي لعطارد وخنصره للقمر[16].

ويأتي تفسيره لربط النغمات بالنجوم على أن القوم يختلفون في سائر الأشياء وذلك لاختلاف بلدانهم وأهوائهم ومياههم وثمارهم وأن العلة في هذا الاختلاف مطالع النجوم وانفراد كل كوكب بقوم دون قوم لذلك اعتمد الكندي اختلاف النغمات باختلاف النجوم في العلو[17].

كما تعرض الكندي في رسالة اللحون والنغم في بابها الثالث إلى محاولات تدوين شملت بعض التمارين الخاصة بآلة العود والتي يطلق عليها في الفن الثالث "في رياضة اليدين لذلك"، وهو عبارة عن مدخل وسبيل إلى التعليم والألف للأصابع في التنقل على الدساتين، فإن من استعمل ذلك وأحكمه وأسرع فيه-قبل أن يقصد إلى التعليم- أسرع إلى القبول[18]، مع الإشارة هنا إلى أن الكندي يعتبر أول من دوّن الموسيقى الأحرف الأبجدية وذلك من خلال اتباع طريقة تتمثّل في تحديد الوتر والنغمات المراد أداؤها والمشار إليها بالأحرف الأبجدية العربية (انظر المثال 1 و2)، كما أن الاقتراحات التي توصل إليها الكندي تعد من المقترحات الهامة في تاريخ التنظير المنهجي لآلة العود في الحضارة العربية الإسلامية إلى حد الفترة المعاصرة، وهذا من خلال ما يُبين فيه المؤلف من صعوبات تقنية عن طريق استعمال الدساتين والمضرب، وإن أهم ما اعتمده الكندي في مقاربته هو أداء درجتين في



نموذج 2 : تمرين للعزف على العود من تأليف الكندي مجسد لعلامات الكتابة الموسيقية الحديثة[20]

آن واحد لإعطاء المتعلم القدرة على التنقل بين الدساتين واعتماد تآلف الأصوات.

وفي نفس السياق اعتنى يعقوب اسحاق الكندي بآلة العود من خلال رسائله الأخرى حيث نذكر الرسالة بعنوان المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة أوتار على الأصناف المستحدثة لآلة العود، إضافةً إلى أن الكندي قد حاول في كتاباته الخاصة بالتنظير العلمي للموسيقى إلى تفسير الأصناف المستحدثة من آلة العود من خلال ما أضافه للعود من وتر خامس والذي جاء وضعه تحت وتر الزير حيث يفسر الكندي هذه الإضافة إلى التشابه الموجود بين عدد الأوتار والحواس الباطنية الخمس للإنسان والمتمثلة في الفكر والذكر والذهن والتمييز والإدراك، كما أشار إلى هذا من خلال ما يمكن اشتباهه بالكواكب وعدد الأصابع كما يستعرض في نفس الرسالة الإمكانات الأخرى لتسوية العود ذي السبع أوتار والثمانية أوتار والعشرة أوتار: فهو في النهاية يتطرق إلى تفسير عدد الأوتار نسبةً إلى الحواس التي يمتلكها الإنسان[21] مع التأكيد في البداية إلى أن العود في عصره كان يحتوي على أربعة أوتار فقط.

واستناداً إلى ما تعرض إليه الكندي في رسالته لدراسة آلة العود فإنه كان له الفضل في

إرســاء عدّة قواعد ومناهج خاصة بآلة العود إما على مستوى الصـناعة أو المناهج التعليمية كما أنه فسـح المجال كذلك إلى الفلاسفة والمنظرين العرب من معاصـريه إلى مزيد العناية بالتنظير وتعصـير الصورة الخاصـة بآلة العود التي تمثل رمز الحضارة العربية الإسلامية.

2.1. آلة العود لدى ابن المنجّم[22]

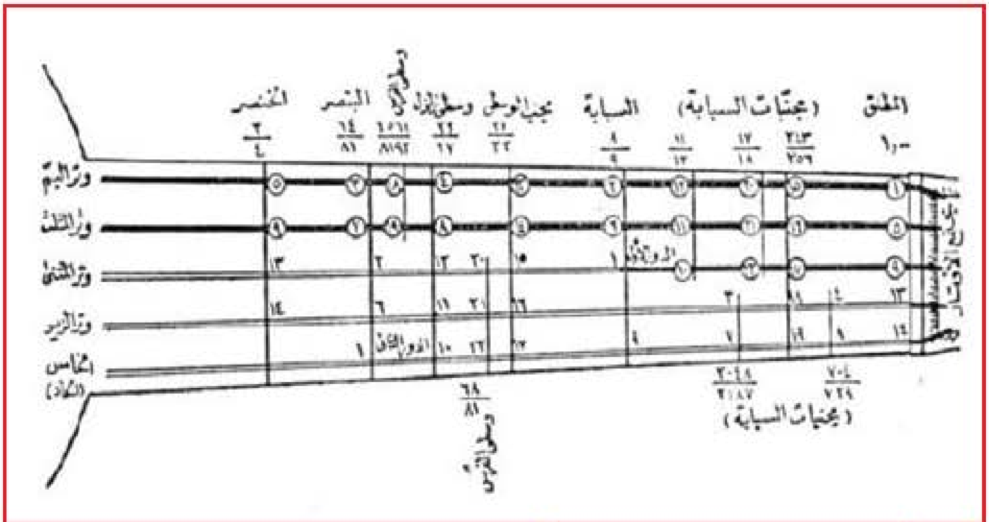
حسـب ما توصلت إليـة الأبحـاث في العلوم الموسـيقية فـإن الرسـالـة في الموسـيقى تعود الى كاتبها يحيى بن علي بن يحيى المنجم حيث اعتمد فيها على الوضع الصحيح لكل نغمة وذلك حسب ما يقابلها في السـلم الموسيقي العربي ومقارنتها بالسـلم الإغريقي القديم مشـيرا إليها بدساتين آلـة العـود[23]، ويُظهـر ابـن المنجـم في الجزء المخصـص للغناء على أكثر من ثمان نغمات على تحديد أنواع النغم بالاعتماد على ما أقره اسحاق الموصلي، إلا أن ابن المنجم على عكس ما تطرق له الفلاسفة أمثال الكندي، فإنه لم يعتمد في كتاباته على الحديث عن الجانب الأورغنولوجي للعود، بل اقتصـر على اعتماد آلة العود لتحديد نوع وصفة النغمة، بالإضـافة إلى أن ابن المنجم تعرض الى تقسـيم رقـة العود حسـب القواعد التي وضـعها الكندي من خلال مواضـع الأصـابع ومجراها في الأوتار (وسـطى في مجراها، ابتداءً من وسـطى البـم، بنصـر في مجراهـا ابتـداءاً مـن سـبابة المثلث)[24]، مع الإشارة إليها بالأحرف الأبجدية العربيـة، كمـا أن ابن المنجـم يؤكد علـى أهمية اسـتعمالات نغم البـم ونغم المثلث وذلك خاصـة بمـا يتعلـق بالغناء والعـزف حيث أنه يسـتعرض من خلال رسالته في باب مخصص لهذا الغرض الأسباب التي من خلالها تستعمل هذه النغمات في الصـناعة ويؤكد على أن اعتماد المثلث والبم أبلغ وأتم ولا يغني عنها وجود نظراء لها المثنى والزير في التطبيق العلمي ويعود أساسـها إلى الجمع بين النغمتين أحداهما حادّة والأخرى غليظة في نقرة واحدة فتكون لها وقع لذيـذ جميل في الأذن ينأى بها عن الرتابة والملل[25] (وهنا إشارة إلى أن ابن المنجم يفضـل هذين الوترين لسـبب ينحصر في قوّة الصـوت فقط)، وكما يفسر المنجم أن، لوتر البم والمثلث صـفة غير مكتملة وهذا يعود إلى أن هذه النغمات ليسـت لها نظائر ومرادفات أو نغم بديلة التي تحدث على وتري المثلث والزير (...)

لكن في تحديد أصول النغم يفسر ابن المنجم في جانب آخر بأن للحصول على النغمات الأصلية في طبقاتها الأصلية فذلك يعود على المثنى والزير، حيـث يقول في هذا الصـدد: فعلـى هذا المذهب تكون النغم العشر على المثنى والزير أصولاً، لكن منها (أو بعضـها) نظائـر أو نغم بديلة على البم والمثلث تعرف بنفس أسمائها من حروف الجمل، وليست لنغم المثنى والزير كلها نظائر البم والمثلث كمـا أن نغم البم والمثلث ليسـت كلها نظائر لنغم العشـر التـي تحـدث في المثنى والزيـر[26] والتي يصفها بأوتار الشدّة واللين.

إن من الملاحـظ أن ابن المنجم يعتمد على آلة العود بالأسـاس في تحديد النغمـات وفروعها وهو ينطلق أيضـا مـن نظرية اسـحاق الموصـلي، إلى جانب أن التفسيرات التي يقدمها في تحديد أصول النغمات وتركيبها فهي تمثل جميع أسـاليب الأداء الخاصـة بالنغمات مع تركيز الصـفّة التي تصدر عنها باعتمـاد التقنيات المتاحة للآلة، بالإضـافة إلى أن هـذه الطريقة مازالت إلى حدّ الآن معتمدة وخاصـةً بمـا يعني بطريقـة العزف المـزدوج على الوترين في آن واحد والإعادات في الدواوين النغمية وهـي طريقـة في الأداء تخص أسـاليب العـزف التقليدي في مختلف المدونات الموسـيقية التقليدية العربيـة، كما أن ابن المنجـم في تقديمه لكل نغمة يشير إلى إمكانية تصويرها إما على نغمات أخرى أو على ما يقابلها من نظير في الأوتار التي يصفها بالدقّة والغلظ (البم والمثنى).

3.1. آلة العود لدى الفارابي[27]

الفارابـي من الفلاسـفة البارزيـن في تاريخ



نموذج 3 : قسمة دساتين آلة العود لدى الفارابي

الصناعة والتنظير الموسيقي من خلال كتاباته التي خصت وبالأساس في الأمور التنظيرية العلمية للموسيقى، حيث أنه ألف أهم كتاب يعنى بجميع المسائل النظرية الموسيقية بعنوان كتاب الموسيقى الكبير، وهو مرجع جامع لأهم ما يلزم الممارسة الموسيقية، وفي سياق المقال الخاص بالصناعة الموسيقية يقدم الفارابي في جزء مفصل إحصاء النغم الطبيعية في آلة العود حيث يعتبرها الآلة التي تعطينا النغم الطبيعية، حيث يقول في افتتاحية الرسالة: ونقصد إلى الآلات التي تعطينا النغم الطبيعية وإلى ما هو أكثر إعطاء للنغم وأكمل هي العود[28]، ويعتمد المؤلف في تقديمه لآلة العود على نموذج ذي 5 أوتار حيث تكون فيه أثقل النغم هي البم و مناظرتها في الجواب نغمة سبابة المثنى... ومن الأسباب التي تجعل من الفارابي تأكيده على إضافة الوتر الخامس تعود إلى عدم توفر إمكانية صياح سبابة المثنى، ويقول في هذا السياق: وإذا طلبنا بعد ذلك صياح سبابة المثنى لم نجده في دساتين العود ولنكمل فيها تمام الدور الثاني من أدوار القوى ونشد وتراً خامساً[29].

فتعود اذن إضافة الفارابي للوتر الخامس بالأساس كمحاولة لاكتمال النغمات المستخرجة من العود مع اعتماده على نفس القسمة الخاصة بدساتين العود والتي تطرق إليها أيضا كل من الكندي وابن المنجم، ويقدم الفارابي دساتين العود على أنها تساعد على استخراج اثنتين وعشرين نغمة[30]، وهي جميع النغم التي يستعملها العود وهي الأكثر استعمالاً وبعضها يستعمل أقل وذلك انطلاقا من دساتين الخنصر والبنصر ووسطى زلزل ومجنب الوسطى وتوسطها وسطى الفرس ثم السبابة ومجنبات السبابة ذلك وكما هو مثبت في الرسم البياني[31].

فعلى رغم ما قدمه الفارابي في كتاب الموسيقى الكبير من مقالات اعتنت بجانب كبير منها بأهم جوانب الصناعة الموسيقية باعتماد العود، إلا أنّ القسم الخاص بآلة العود اقتصر على تحديد النغمات وتآلفاتها من الأجناس انطلاقا من قسمة الدساتين ولم يتطرق إلى تحديد المقامات التي تستلزم لصناعة العود وذلك على غرار ما اعتمده المنظرون السابقون كما لم يتعرض إلى القواعد التي تخص صناعة الآلة من ناحية الأخشاب التي يستحسن التركيب منها.

4.1. آلة العود لدى ابن زيلة[32]

يتعرض ابن زيلة في كتابه إلى التسوية الخاصة بآلة العود من خلال حديثه عن طول الوتر الذي يحدد بالمسافة ما بين المشط والأنف

على الربع من جهة الملاوي وشد عليه الدستان الأسفل وهو الدستان المنسوب إلى الخنصر، فيكون بين مطلقه وبين خنصره: الذي بالأربع ثم قسم طوله أيضا وأخذ تسع الطول إلى الأنف(33) (...)، وهنا من الملاحظ إلى أن ابن زيلة يعتمد في دراسته على النموذج الخاص بابن سينا، وبذلك فإن التسوية الخاصة بالعود مماثلة لما قدمه ابن سينا، بالإضافة إلى أن المؤلف قد تعرّض إلى تحديد أوتار العود في 5 أوتار، كما يؤكد على نوعية الأوتار فيقول: فحيلته أن يعلق على العود ثلاثة أوتار من جنس واحد متساوية في الغلظ(34)، وتجدر الإشارة هنا إلى أن ابن زيلة عند تقديمه لآلة العود لم يكن دقيقا من الناحية العملية بل اعتمد على الجانب النظري فقط من خلال تحديده للدساتين وهدد الأوتار ونوعيتها متغافلاً كل ما هو يعنى بالصناعة الخاصة بالآلة وفي تحديد نوعية المواد المستعملة، إلى جانب عدم تعرضه إلى مقاييس التركيب وطرق العزف كما لم يطرح ابن زيلة المسألة المتعلقة بحدوث الصوت بل اقتصر على تحديد تأثير الصوت في الطبائع، وذلك على غرار ما ورد في كتابات المنظرين والفلاسفة من معاصريه الذين تعرضوا إلى البعض من هذه الجزئيات.

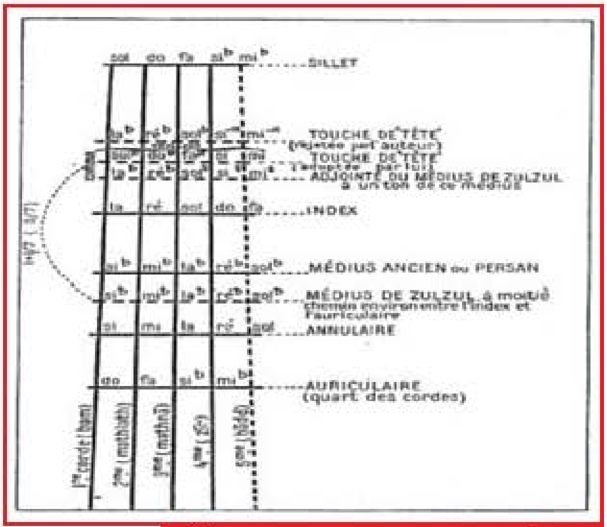
5.1. آلة العود لدى إخوان الصفا (35)

يقدم إخوان الصفا في الرسالة الخامسة والمخصصة للموسيقى ماهية الصناعة الموسيقية من خلال التعرّض إلى تجزئة هذا الموضوع إلى عدّة فصول تعلّقت أهمها بامتزاج الصوت وتنافره إلى جانب ربط حركة الأفلاك مع ما يقابلها بالنغمات، كما تعرضت الرسالة في هذا الفصل إلى تحديد كيفية صناعة الآلات وإصلاحها، وفي هذا السياق فإن أهم ما طُرح هو الاهتمام بآلة العود، حيث يقدم إخوان الصفا آلة العود على أنها من أتم الآلات التي استخرجها الحكماء وأحسن ما صنعوه آلة مسماة بالعود(36).

وانطلاقاً من هذه القولة يتعرض إخوان الصفا في هذا الفصل إلى تقديم الخصوصيات الأورغنولوجية لآلة العود وإعطاء نموذج للآلة من خلال تحديد مختلف المقاييس والدساتين وحسب الآراء المدونة في الرسالة نلاحظ تأكيدهم على أخذ العود لأخشاب حسب الموضع الذي سيعتمد للآلة: ينبغي أن تتخذ الآلة التي تسمى العود خشبا طوله وعرضه وعمقه يكون على النسبة الشريفة، وهي أن طوله مثل عرضه ومثل نصفه، ويكون عمقه مثل طوله، وعنق العود مثل ربع الطول، وتكون ألواحه رُقاقاً متخذ من خشب خفيف، ويكون الوجه رقيقاً من خشب صلب خفيف يطّن إذا نُقر(37).

فعلى غرار الكتابات الأخرى والتي تعرضت لنفس المسألة الخاصة بالعود فنلاحظ أن إخوان الصفا تطرقوا كذلك إلى تصنيف أنواع الخشب التي يمكن إدراجها في أجزاء الآلة وذلك طبقاً لأقوال أهل الصناعة مع تأكيدهم على أنواع الخشب الخاصة بمختلف أجزاء الآلة لكن، والملفت للانتباه في أن النموذج المعتمد في هذه الرسالة هو عود ذو 4 أوتار تم تحديد نسب الغلظ فيها حيث تأكدنا من هذا من خلال ما ورد: على أن يكون غلظ البم مثل غلظ المثلث ومثل ثلثه، وغلظ المثلث مثل غلظ المثنى ومثل ثلثه، وغلظ المثنى مثل غلظ الزير ومثل ثلثه(38)، وفي هذا السياق نلاحظ أن إخوان الصفا قد اعتمدوا مقاييس لغلظ الأوتار مختلفة عما ورد في كتابات المنظرين السابقين.

كذلك وفي السياق نفسه، تقدم الرسالة في القسم الخاص بالآلات الموسيقية علاقة النغمات الصادرة من العود بالطبائع والأمزاج حيث يتعرض هذا القسم في المرحلة الأولى إلى تقديم طريقة لتسوية العود (إصلاح النغم ومعرفة ما يكون بينهما من النسب) حيث أن صحة النغمات تفسر طبيعة المزاج، كذلك تكون محاكية لحركات الأشخاص والأفلاك والكواكب(39). حيث أن النغمات يمكن أن تلذذ منها الطباع والنفوس،



نموذج 4 : قسمة دساتين العود لدى ابن سينا[44]

أما فيما يتعلق بدساتين العود فإن طريقة إخوان الصفا مماثلة لطريقة الكندي في استخراجها وذلك من خلال قسمة الوتر الواحد إلى أربعة أقسام متساوية ويمتد دستان الخنصر عند الثلاثة أرباع مما يلي عنق العود، ثم يُقسم طول الوتر عند دستان السبابة إلى المشط بتسعة أقسام[40].

وانطلاقاً من المثال المعتمد لدى إخوان الصفا نلاحظ أنه لا يوجد أي خلافات مع النموذج الخاص بالكندي، لكن تبقى رسالة الكندي المتعلقة بالعود الأكثر دقة وعمقاً في تقديم مختلف الجوانب المتعلقة بالآلة وذلك بتحديد مقاييس العود إلى جانب محاولات الكندي لتقديم تمارين خاصة بالعزف على هذه الآلة.

6.1. آلة العود لدى ابن سينا[41]

حيث أنه تميز على بقية المنظرين العرب من خلال تطرقه إلى التقسيم الأورغنولوجي للآلات الموسيقية وذلك انطلاقاً من تركيبتها والهيكل العام، حيث يقول في هذا الصدد: الآلات على أقسام فمنها ذوات الأوتار ودساتين ينقر عليها كالبربط و المشهور المتداول عند الجمهور هو البربط وأن كل شيء أشرف منه غير معروف بين الصناع جداً فيجب أن نتكلم على أحواله ونسب دساتينه ويكون لغيرنا أن يجتهد لينقل الكلام منه إلى سائر الآلات إذا عرف الأصول فنقول أنّ العود قد قسم طول ما بين مشطه وأنف ملاويه على الربع من جهة الملاوي[42] (...)، كما أن ابن سينا اعتمد قسمة أوتار العود بالاعتماد على ما سبقه من المنظرين أمثال الكندي وإخوان الصفا إلى جانب اعتماده على 3 دساتين حديثة والمعروفة بالزلزلية[43]، وانطلاقا من نظريته أصبحت دساتين العود تعتمد على القسمة التالية والتي اعتمد فيها على عود ذي 5 أوتار خاضعة لتسوية مخالفة لما هو قد ورد لدى منظري المدرسة العودية ونخص بالذكر هنا الكندي.

7.1. آلة العود لدى ابن الطحان[45]

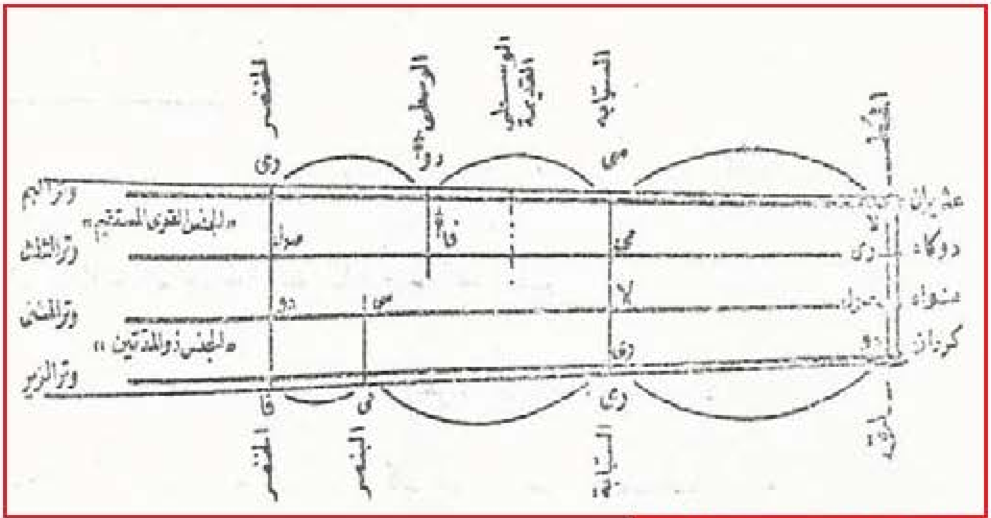
يتعرض ابن الطحان في كتابه إلى جزئين، الأوّل يتعلق بالصناعة العلمية المنطقية والثاني يتعرض فيه إلى الصناعة العملية الموسيقية، فعلى خلاف لما أوردته كتابات الفلاسفة أمثال الكندي والفارابي وابن سينا من خلال معالجتهم للموسيقى في مؤلفاتهم من ناحية التنظير العلمي، فإن ابن الطحان يعالج الموسيقى من الناحية العملية التي يفهمها المحترف من معاصريه في تلك الفترة[46]، كذلك يمثل ابن

الطحان من المنظرين الذين اعتنوا بجانب الصناعة الخاصة بآلة العود بشكل مفصّل وهذا ما افتقدته كتابات الكندي، كما نجد أن ما تطرّق له ابن الطحان من الناحية الأورغنولوجية لآلة العود هو مماثل لما ذكره الكندي في رسالته "في اللحون والنغم"، حيث يستعرض ابن الطحّان في كتابه حاوي الفنون وسلوة المحزون في الجزء الثاني إلى مختلف الجوانب التي تعنى بآلة العود، انطلاقا من الأبواب المخصصة له والتي جاءت في العناوين التالية (في معرفة من استنبط العود وذكر اختلاف الناس فيه، في كمية العود وكيفيته وأسمائه، في معرفة الدساتين وأسمائها وشدها والغرض المقصود منها، في الأوتار وطباعها وأسمائها وتخيرها وتركيبها، في معرفة أفضل من أوقع بالعود من الفرس وعدد الطرائق الفارسية، في معرفة أفضل من أوقع على العود العربي وغنى عليه الغناء العربي، في وصف العود ومدحه وتفضيله على سائر آلات الغناء وتشبيهه وما قال فيه الشعراء، في معرفة من وضع الزير من الأسفل والبم من الفوق، في الإصلاحات التي تفسد فيها الأوتار وتصليحها)، إذن من خلال استعراضنا للأبواب التي خصصها ابن الطحان في وصفه للعود نلاحظ أن الكاتب لا يُهمل أي جانب من الجوانب العملية للآلة وذلك انطلاقاً من طرحه لمكانة العود داخل المجتمعات العربية الخاصة بالفترة العباسية إلى جانب عرضه لمختلف التسميات الخاصة بالعود، كما أعطى جانباً هاماً خُصّ بالمكونات الخاصة بصناعة العود حيث يقول: أما كيفية العود: فينبغي أن ينظر قدم ما وجد من الخشب الشربيني السبط الخالي من التسبير والتشفيق والتعقيد والاضطرام وأثار المسامير، فينشر رقيقاً (...) ويرقق الجميع ترقيقاً محكماً، ويقشر كلا وجهين قشرا معتدلاً[47]، وأكمل العيدان وأعدها ما كان من إحدى عشرة سيرة، قد يعمل ثلاثة عشر أيضا لبتكون ظهره ويتدور، ولا تركب بعضها على بعض، بل توثّق.

فما يمكن تحديده في هذا الجانب أن ابن الطحان قد أعطى مختلف القواعد والمقادير الخاصة بصناعة العود والخاضعة لمقاييس الصوت لتلك الفترة ويضيف على ذلك تحديد طول العود حيث يقول: فيحتاج أن يكون طوله 40 اصبعاً بالأصابع المضمومة وعرضه 16 اصبعا بالأصابع المضمومة أيضا وعمقه 12 اصبعا وتركيبه المشط منه على اصبعين وكسر وتقدير عنقه الذي يركب عليه شبر واحد وعقد ويكون طول بنجقه شبرا وعقد، عدد ملاويه ثمانية[48].

لكن من الملاحظ هنا أن مقاييس صنع العود لدى ابن الطحّان تختلف من حيث المقادير التي وضعها الكندي في رسالته في باب تركيب العود، حيث أن نموذج الكندي أقل حجماً وذلك بالاستناد إلى الطول والعرض والعمق وأكثر عنصر اختلافا هنا هو من ناحية العمق، فالعود الذي يقدمه ابن الطحّان له أكثر عمقا كما يظهر اختلاف من ناحية وضع المشط حيث يؤكد الكندي على حساب وضع المشط بست أصابع أما ما ورد عند ابن الطحان فهو يساوي اصبعين وكسر، وفي نفس الإطار فإن الكاتب يعطي وصفا دقيقا من حيث الجودة المحبذة في صناعة العود من خلال تأكيده على أن أطيب العيدان تكون بلا نقوش ولا تزين ولا ترصيع ولا عاج ولا ابنوس بل خشباً واحداً[49]، وفي هذا الجانب نجد أن المؤلف دقيق جداً من حيث تركيزه أكثر على جانب التصنيع وتقديم أهم التفاصيل التي من شأنها إعطاء النموذج الأمثل للعود الخاص بابن الطحّان، كما لا يفوتنا علماً فإنه على سائر الفلاسفة والمنظرين العرب القدامى فلقد تطرّق كذلك إلى تحديد عدد النغم الخاصة بالعود، كما أنه قد حدد عدد دساتين العود بستّة لكن لم يقدمها بصفة دقيقة مع عدم ذكره للدساتين الزلزلية بل اقتصر تقديمه على: دستان المجنب، دستان السبابة، دستان وسطى الفرس، دستان وسطى العرب، دستان البنصر و دستان الخنصر.

كما يتعرض ابن الطحّان إلى وضع الأوتار



نموذج 5: قسمة أوتار العود ذو 4 أوتار

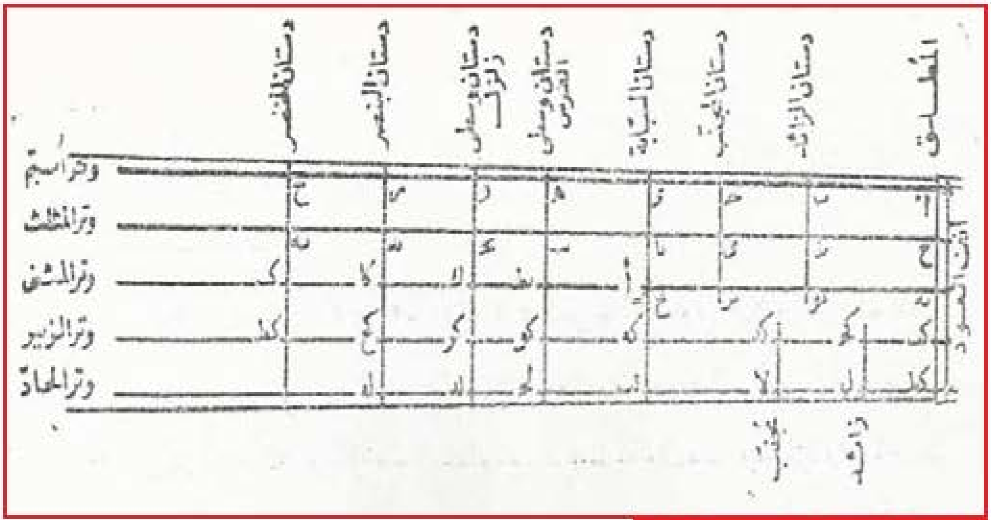
وتحديد مواد صنعها، وهي أربعة على غرار النماذج التي قدمها كل من الفلاسفة الذين تطرقوا إلى نفس هذا المنهج، كما يصف الأوتار بطبائع الإنسان حيث يحددها في: المثنى خاص بالسرور والطرب، المثلث خاص بالجبن، البم يمثل الحزن، الزير يمثل القسوة والإقدام، إضافةً إلى أن المؤلف يعطي فرضية اعتماد أوتار العود المزدوجة حيث ترد في رسالته هذه القولة: وإن جعلنا الأوتار ثمانية احتياطيًا لانقطاعها وتفخيماً لها.

إذن يعتبر كتاب حاوي الفنون وسلوة المحزون من الكتابات التاريخية الهامة التي تبرز لنا مدى اهتمام العرب القدامى بهذه الآلة في الحضارة العربية الإسلامية، إضافةً إلى الامكانيات التي تُتيحها هذه الكتابات في تحديد الهيكل العام للآلة وطرق الصنع وتوظيفها وهذا ما يدل على القيمة الاجتماعية للعود في المجتمعات الإسلامية منذ فجر الإسلام.

8.1. آلة العود لدى صفي الدين الأرموي[50]

تعرض صفي الدين الأرموي في كتاب الأدوار في الفصل الثامن لمسائل متعلقة بآلة العود حيث نجد أن هذا التقسيم جاء بصفة واضحة من خلال اعتماده لرسم بياني يُبين من خلاله التسوية والدساتين، وانطلاقا من هذا التقديم يستعرض المؤلف مختلف الوضعيات الممكنة في استخراج النغمات وفروعها، كما يعتمد صفي الدين في دراسته على نموذج ذي 5 أوتار وعلى ما ورد في كتاب الأدوار فإن صفي الدين يعتمد على نموذجين من العيدان (الرباعي والخماسي)، ويأتي تأكيده على هذا كذلك من خلال ما استهل به في الفصل الثامن الذي هو بعنوان "في تسوية آلة العود واستخراج الأدوار منه": ثم أعلم، أن القدماء وضعوا آلة العود ذات خمسة أوتار، وجعلوا مطلق كل وتر مساوياً لثلاثة أرباع ما فوقه[51]"، مع تنويهه على أن أهل الصناعة الموسيقية كانوا يضيفون وتراً خامساً يسمونه الحادُ عند الحاجة إلى الحصول على جمع تام، فكانت نغمة دستان بنصر الحاد هي ضعف الذي بالكل وتساعد هذه الاضافة من الحصول على الجمع التام بالقوّة، كما يعتمد الكاتب على قسمة الأوتار إلى سبعة دساتين وذلك كما هو مبين في النموذج[52] 5 و6.

فالأرموي على غرار المنظرين الذين تعرضوا إلى المسألة المتعلقة بدساتين والخصائص الأورغنولوجية للعود، فإن معالجته لهذه المسألة لم تنحصر في التقسيم النظري فحسب بل ترتكز



نموذج 6 : قسمة أوتار العود ذي 5 أوتار

كتاباته بالأساس على معادلات رياضية وذلك عن طريق اعتماد على قسمة أوتار العود حسب النغمات المراد استخراجها انطلاقا من قياس طول الوتر من الأنف إلى المشط، لذا فإن النموذج الذي يقدمه صفي الدين يعد من النماذج التي تحاكي أنواع العود المعاصر من خلال الهيكل العام، والذي ظهر خاصةً في فترة القرن الخامس عشر.

9.1. آلة العود لدى اللاّذقي[53]

تطرّق اللاّذقي في رسالته إلى عدّة فصول تعنى بالصناعة الموسيقية، حيث يقدم فيها مختلف الجوانب النظرية باعتماد تحديد السلالم والنغمات وإعطائها رموز عدديّة، وهي محاولة من المؤلف لتصنيف مختلف الأجناس، بالإضافة إلى ذكره في بعض الفصول التي تعرض إليها في الرسالة إلى وصف الآلات الموسيقية الموجودة في زمنه والتي يحصرها في 14 آلة موسيقية[54]، حيث تطرق من خلالها إلى التسميات التي تصنف آلة العود وذلك حسب عدد الأوتار.

يُعتبر اللاّذقي آلة العود من الأصناف المشهورة والتي يضعها ضمن النوع الأوّل، وهي تنقسم إلى 3 أنواع أساسية والمتمثلة في: العود الأول القديم الذي يحتوي على 4 أوتار والعود الكامل ذي 5 أوتار والعود الأكمل ذي 6 أوتار، ويعتمد المؤلف في رسالته على تسميات مخالفة لما قدمه المنظرون والفلاسفة في نفس السياق، فيعتمد اللاّذقي بعض المصطلحات الخاصة بالآلة مثل النصب يعني التسوية، شد الأصل وهي بما معناه مصاحبة مطلق كل وتر من مصطلحات جميع أوتار العود، شد غير أصل وهي مصاحبة كل وتر من مطلقات الأوتار مع ما في جنبه على غير ذي الأربع، وقد اعتمد المؤلف في رسالته على نموذجين للعود، وهي العود القديم حيث ينسب لكل وتر منه طباع، النموذج الثاني المسمّى بالكامل بكونه كافياً لاستخراج الجموع والأجناس الكاملة والعود ذو 5 أوتار هو أشرف الآلات ونوه اللاّذقي من خلال ما أورده في رسالته أن هذا ينسب في الأصل للفارابي[55]، أما في ما يخص دساتين العود فنجد أن المؤلف يعتمد على نفس النموذج الذي قدمه الأرموي حيث يتبين لنا هذا من خلال ما ورد في رسالته:

إلا أنّ هذه الدساتين المشهورة والتي لها أسماء مخصوصة بها عند أهل صناعة الموسيقى في عهد اللاّذقي فهي على حد قوله تتميز بإمكانية استخراجها لأحوال النغمات والجمع الكامل الأعظم من الحدّة إلى الثقل[57]، كما

الوتر		النسبة	خنصر	بنصر	وسطى زلزل	وسطى فرس	سبابة	دستان عجب	دستان زائد	مطلق
حاد	م	٢٠	لو	له	لد	لج	لب	لا	ل	كط
زير	م	٢٧	كط	كح	كز	كو	كه	كد	كج	كب
مثنى	م	٣٦	كب	كا	ك	يط	يح	يز	يو	يه
مثلث	م	٤٨	يه	يد	يج	يب	يا	ى	ط	ح
بم(٥٨)	م	٦٤	ح	ز	و	هـ	د	ج	ب	ا

مطلقات عود كامل.

نموذج 7 : دساتين آلة العود حسب ما ورد في الرسالة الفتحية(56)

يشير المؤلف في نفس السياق على إمكانية اعتماد العود الأكمل ذي 6 أوتار والذي قد أصبح يعتمد من قبل بعض العملة المتأخرين "فبعض العملة المتأخرين يشدون على ساعد هذه الآلة سادساً ويسمونها العود الأكمل[58]"، وعلى هذا يمكن القول إن العود الذي كان منتشراً والأكثر استعمالاً في عهد اللاذقي هو عود ذو 6 أوتار، لذا وانطلاقاً من هذه الرسالة نلاحظ أن الكاتب قد تطرق لتقديم الآلة بصفة موجزة اقتصر فيها على تقديم أهم خصائصها وذلك باعتماد على ما سبقه من تنظير ودراسات.

خلاصة المقال

إنّ استعراضنا للمكانة التي حضيت بها آلة العود في الحضارة العربية الإسلامية من خلال ما كتب في المصادر العربية التاريخية إلى جانب ما تطرّق له الفلاسفة العرب يعود بالأساس إلى تفعيل وإبراز مكانة هذه الآلة ذات الأصول العريقة والمكانة المرموقة في المجتمعات العربية القديمة وصولاً إلى الفترة المعاصرة. فعلى غرار هذا التيار الفكري والعلمي الذي شهده العالم العربي في تاريخه في الفترة الإسلامية من تنظير موسيقي وتقنين، فإنّ الموسيقى العربية منذ فترة القرن الثامن عشر قد انفصلت من دعائمها الموسيقية التي عرفتها منذ صدر الإسلام، ويعود أساس هذا القطع مع الأنظمة الموسيقية العربية القديمة جرّاء الصدام والتقابل مع النموذج الغربي والانبهار به واعتباره نموذجاً حضارياً فكرياً أصبح يمثل أسس الخطاب الموسيقي العربي المعاصر والحديث الذي طرأت عليه عدّة تغيرات جذرية أساسها اعتماد التنظير العلمي والعملي انطلاقاً من النظام الموسيقي الغربي. إنّ وجود آلة العود إلى حدّ هذا العصر يمثّل خير دليل على قيمة هذه الآلة وما تحمله من إرث حضاري وثقافي جعلها تشعّ في كامل أنحاء الجزيرة العربية إلى جانب ما تمثّله من رمز للحضارة العربية الإسلامية داخل الثقافة العربية وخارجها، غير أنّ القرن العشرين يمثّل نقطة تحوّل جذرية للعود جرّاء التطوّر التقني في طرق التصنيع إضافةً إلى وصول الآلة إلى مرحلة النضج من خلال اتساع مجالها التعبيري وما تبعه من تطوّر على المستوى النظري للموسيقى العربية.



قراءة نقدية في العمارة العربية المعاصرة

www.sxc.hu

رائد أرناؤوط
كاتب من الأردن

اذا كانت العمارة هي ظاهرة انسانية مرتبطة بكل جوانب حياة الفرد والمجتمع المعيشية والمعرفية ، فان دراسة ما يحدث اليوم في المنطقة العربية من حيث واقع البيئة المبنية والإشكاليات والتحديات التي تواجهها ابتداء من الية إنتاج العمارة وصولا الى النسيج العمراني والحضري للمدينة العربية - التي هي انعكاس بل جزء هام من تلك الاشكاليات والتحديات- هومن أهم السبل للوصول الى رؤية واضحة لما يجب القيام به في هذا السياق من أجل إيجاد بيئة عمرانية مستدامة تلبي حاجات وتطلعات المجتمعات العربية المختلفة.

ان التغيرات البنيوية الكبيرة التي تشهدها المنطقة العربية اليوم وخصوصا منذ مطلع عام 2011م والمتمثلة في أحد مظاهرها بتوجه عدد كبير من المجتمعات العربية - وبشكل تلقائي وغير مسبوق ربما في التاريخ - نحو تفكيك البنية الأساسية للواقع بمستوياته المختلفة سياسيا و اقتصاديا وحتى اجتماعيا يدل على وجود إشكاليات ضمن هذا الواقع، وإن هذه الاشكاليات اذا ما تم تحليلها في سياق علم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي بشكل أساسي تظهر أن لهذه الاشكاليات تداخلات وعلاقات مشتركة ومعقدة بين مكونات المجتمع والبيئة التي يعيش فيها أفراده، كما يشير الى أن هذه الإشكاليات ليست حديثة وإنما هي عميقة مكانا وزمانا،حيث تظهر آخر التحليلات في هذا السياق أن المجتمعات العربية ترتبط بعلاقات معرفية على مستوى مفهوم الهوية تتجاوز الحدود الموجودة بين الدول المختلفة وهي علاقات أثبتت انها عميقة ومتفوقة في جوهرها على الفوارق التي تميز كل مجتمع عن اخر[1].

واقع البيئة المبنية في المنطقة العربية في طبيعته العامة - رغم وجود خصوصية لكل منطقة- يشير الى أن هناك مجموعة من التحديات ليس على المستوى الحياتي للانسان الذي يعيش ضمن هذه البيئة وحسب وإنما على المستوى المعرفي كذلك. واذا اما استطاعت بعض المدن العربية تجاوز الكثير من التحديات الحياتية والمعيشية لسكانها - بغض النظر عن أسباب ذلك -بقيت الإشكاليات المعرفية بارتباطاتها الاجتماعية تمثل المرحلة الأصعب التي لا تزال بعيدة عن وجود معالجة حقيقية لها نظرا للتعقيدات المتعددة والمتغيرة عبر التاريخ الحديث والمعاصر للعالم العربي من جهة ونظرا لغياب الإدراك الحقيقي لأبعاد هذه الاشكاليات وعلى مستوى واسع ضمن المجتمعات العربية من جهة أخرى، ولعل ما يحدث اليوم في هذه المنطقة من تحرك مجتمعي كبير نحو التغيير- والذي هو أشبه ما يكون بردة فعل كبيرة- هو دليل على غياب هذا الإدراك لزمن بعيد. إن ملامح هذه الإشكالية المعرفية بدأت ملامحها تتبلور بعد مرحلة الاستقلال في النصف الثاني من القرن العشرين وأخذت عدة أشكال من خلال قضايا تم طرحها ضمن الحياة الثقافية وفي عدة مستويات من أهمها موضوع الهوية الثقافية ومستقبلها ومن ثم انعكاس ذلك على العمارة والمدينة العربية وما يحدث اليوم ضمن المنطقة العربية إنما هو تطور لهذه الإشكاليات ولكن بصورة راديكالية.

هذه المقالة تحاول الوقوف على أهم التحديات التي تواجه العمارة العربية المعاصرة في جوانبها المرتبطة بالمستوى المعيشي للمجتمع -وبشكل مبدئي- وهي تمثل المرحلة الأسهل من التحديات ومن ثم مناقشة المرحلة الأصعب في مواجهة التحديات المعرفية وذلك بهدف الوصول الى فهم حقيقي للعمارة المرتبطة بالمجتمع ومعبرة عنه وبعيدا عن الانسياق وراء اللغة التشكيلية المجردة للمدرسة الفردية التي تقدس الوصاية الأبوية (من أعلى الى أدنى) للرؤية الجمالية والمعرفية للمعماري والمخطط الذي لا زال بعيدا من الناحية الأكاديمية ابتداء ومن الناحية العملية انتهاء عن قضايا المجتمع الحقيقية . إننا اليوم بحاجة ماسة الى بلورة موقف واضح ليس للمعماريين والمخططين العرب وحسب بل للمجتمعات العربية كذلك حتى نتمكن من الانطلاق نحو تحديد خطوات بناء نظرية معرفية للمستقبل من خلال قراءة واضحة للواقع.

1 - التحديات المعيشية ضمن البيئة المبنية

في نظرة تاريخية سريعة نلاحظ أنه قد حدث تغير كبير في آلية إنتاج العمارة على المستوى العالمي حيث تم الانتقال من الحرفة المتوارثة والمرتبطة بالمجتمع إلى التخصص بسبب ظهور عصر المكننة في الانتاج (الآلة) ونموه في اوروبا منذ مطلع القرن التاسع عشر الميلادي، حيث أدى هذا التخصص -كما يشير رفعة الجادرجي -

إلى عزل المعماري أولا في مرحلة الرؤية في الإنتاج بعيدا عن التخصصات الأخرى من جهة وبعيدا عن بقية آلية انتاج العمارة من جهة أخرى مما كرس عزل المعماري عن إدراك شامل لحاجات المجتمع ومتطلباته الحسية والوجدانية وبالتالي أدى إلى إهمال التعرف إلى تاريخ العمارة كمنتج وذلك بسبب متطلبات هذا التخصص المعلوماتية المكثفة والمجهدة(2).

لقد انتقل هذا التغير إلى العالم العربي وذلك بعدة طرق خلال فترة الاستعمار الحديث منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي وما صاحبها وأعقبها من توجهات نحو تبني النموذج الغربي في التعليم عموما وآلية الانتاج،رغم وجود توجهات سابقة لذلك في التحديث ضمن المجتمع العربي في فترة حكم محمد علي لمصر.

إن مفهوم المجتمع الحر في المندمج في المجتمع ثقافيا واجتماعيا في المجتمع العربي كما وثقه كتاب وصف مصر خلال حملة نابليون على مصر والذي لم يكن خصوصية لمصر وإنما تعددت صوره وأشكاله في عدة مدن عربية بدا يختفي تدريجيا إلى أن أصبح اليوم جزءا من الماضي البعيد عن الواقع من حيث المفهوم الاجتماعي والإنتاجي رغم بعض المحاولات لإحيائه والتي يغلب عليها الطابع الرومانسي المتحفي والتسويقي السياحي. وفيما يلي تحليل لأهم التحديات المعيشية التي تواجه البيئة المبنية :

1-1 ضعف مستوى التعليم الأكاديمي

والمرتبط بانتاج العمارة والمدن، وكذلك ضعف الصناعات المرتبطة بهذا المجال عموما مع وجود بعض الاستثناءات القليلة و الحديثة العهد لبعض المؤسسات الأكاديمية والصناعات في بعض الدول العربية، الا أن ذلك لم يسهم حتى اليوم في انبثاق مدينة عربية توازي في تكوين هويتها وتكامل خدماتها واستدامتها ما أنتجته الدول الغربية عموما وذلك عندما نقارنهما بناء على تبني النموذج الحضري والإنتاجي ذاته من حيث المبدإ مع وجود الفارق في مجال الثروات و التقدم التقني والاختلاف الثقافي والاجتماعي.

إن مستوى التعليم في العالم العربي عموما هو مستوى متدن من حيث الجودة مقابل التوسع في عدد المدارس والجامعات والخريجين، لقد انعكس كل ذلك سلبا على العمارة والإنسان، فعلى سبيل المثال لا الحصر: لماذا ازدادت نسبة الأمراض الجسدية الخطيرة والنفسية والمعقدة في المجتمعات العربية عنها في السابق، رغم تطور الصحة العامة والوعي؟ إن ذلك يعود إلى أسباب عدة منها تغير نوعية الغذاء، وزيادة نسبة التلوث، وطبيعة العمل، وتعقيدات الحياة، لكن لا يمكن أن نغفل الاثر العكسي لنمط الحياة المعاصرة في عمائرنا ومدننا وعلاقة ذلك كله بالبيئة، من حيث الإنارة والتهوية الطبيعية والمواد المستعملة في البناء إضافة إلى عدم مراعاة القضايا الاجتماعية والنفسية في التصميم فلهذا كله أثره البالغ في كل ما سبق. والمؤسف أن كل هذه الاعتبارات تكاد لا تدخل بشكل فاعل في تدريس علم العمارة في معظم الجامعات العربية، كما أنها تغيب عن الممارسة المهنية،ومن ثم - وبالرغم من التوجهات المعاصرة عالميا نحو مفاهيم الاستدامة المتكاملة- فاننا في هذا الجزء من العالم ما نزال بعيدين عن مفاهيمها الحقيقية وأهمية تبنيها رغم أن الجانب التسويقي والتجاري لها انتشر بشكل واسع . إن دراسة الوضع الراهن للتعليم الجامعي للعمارة والتخطيط بهدف وضع محاور للتطوير هو المحور الأساسي الذي يجب التعامل معه من أجل تحسين مستوى الإنتاج وممارسة المهنة(3).

2-1 ضعف البنية التحتية المبنية

(طرق،مواصلات،طاقة،سكن..الخ) والبنية التحتية الخدمية المرتبطة بتوفر فرص عمل وخدمات صحية واجتماعية وتعليمية تتناسب مع النموالسكاني والتوسع الحضري من حيث الأعداد والتركيبة السكانية .

لقد زادت نسبة التحضر في العالم العربي بشكل كبير منذ النصف الثاني للقرن العشرين وهذا له ارتباطاته بتغير نمط الحياة خصوصا بعد حركات التحرر من الاستعمار الحديث وتوجه العالم العربي نحو تحديث أنماط المعيشة اليومية والتوسع في إنشاء المدن من جهة، هذا فضلا عن ظهور الثروات النفطية واستثمارها في مجال التحضر في منطقة الخليج العربي بشكل أساسي من جهة اخرى، كما انعكس ذلك على مناطق أخرى بصورة غير مباشرة ولأسباب أخرى من أهمها الهجرة الداخلية من الريف إلى المدن. لقد تغير العالم العربي كثيرا في مجال التحضر وشهدت كثير من مدنه توسعا كبيرا وتأثرا بما يحدث عالميا في مجال العولمة .

هذا التغير الكبير الذي شهده العالم العربي في مجال التحضر كان متوسعا باتجاه أفقي بمعنى أنه زيادة في الكم ولم يواز ذلك توسع رأسي مماثل بمعنى ارتفاع مكافئ في مستوى الخدمات وتوفرها، فكثيرمن المدن العربية اليوم تعاني من ضعف في البنية التحتية من حيث توفرالخدمات ونوعيتها واستدامتها، مما يكرس اشكاليات متعلقة بالاكتظاظ والتلوث والهجرة الداخلية من جهة، وارتفاع نسبة الفقر والجريمة والأمراض وخلل في التوازن الاجتماعي من جهة أخرى. ويعود ذلك بشكل أساسي إلى إشكاليات متعلقة بالتخطيط الاستراتيجي وترابطه في مستوياته المتعددة الاقتصادية والاجتماعية والسكانية مع التخطيط الحضري، إضافة الى أسباب أخرى لا تقل أهمية عما سبق مرتبطة بالأوضاع السياسية العامة للمنطقة العربية والنزاعات العالمية و الاقليمية والمحلية التي أخذت مكانا لها ضمن المنطقة العربية ومحيطها، هذا فضلا عن الفساد الإداري والمالي والديون الخارجية والأزمات العالمية وانعكاساتها بسبب ترابط العالم كله اليوم بفعل العولمة كل ذلك أدى الى ضياع كثير من فرص التطور.

المدن العربية اليوم هي في غالبها مدن مثقلة ومنهكة نتيجة ما سبق، إلا أن معالجة مثل هذه القضايا هو مما أصبح اليوم معروفا ومدركا من قبل عدد من الدول والمؤسسات العربية والبرامج التي بدأت بالعمل في هذا التوجه، ولكن النتائج في هذا التوجه ما تزال لا تحقق المستوى الذي يوحي بتجاوز الخطر في كل ما سبق، ولعله من المفيد هنا النظر في الدراسات العالمية الحديثة حول التحضر في العالم العربي والتي تبدو متفائلة نظرا لطبيعتها الإحصائية، يقول (دانيال بيو بيونيو) في معرض استعراضه لهذه التغيرات:

«لقد باتت المدن العربية تشهد المزيد من أشكال العولمة باعتبارها جزءاً من عولمة الاقتصاد العالمي، وذلك منذ انعقاد مؤتمر قمة المدن (مؤتمر اسطنبول) في عام 1996، وقد تم إنشاء المزيد من الروابط ما بين العالم العربي وبقية أنحاء العالم، حيث يمثل هذا الأمر ظاهرة هامة سواء كان ذلك من الناحية الاقتصادية، او الثقافية، او الاجتماعية. كما باتت صفة التدويل إحدى سمات هذه المدن، باستثناء البلدان الأقل نمواً، حيث تمثل هذه السمة اتجاهاً عاماً والذي يشهد المزيد من التسارع في العالم العربي. من جهة أخرى، فقد عمل برنامج الموئل خلال الأعوام 1986 – 1996 على تقديم الدعم التقني لبلدية دبي، بالإضافة إلى الإسهام في إرساء أسس الإدارة الحضرية السليمة، وقد كانت دبي صغيرة في تلك الآونة، بيد أن معدلات النمو الحاصلة بها قد شهدت وتيرة سريعة للغاية، حيث أصبحت كثافتها السكانية تتضاعف كل 10 أعوام (من 350 ألف نسمة في عام 1986 إلى 700 ألف نسمة في عام 1996، وإلى 1.4 مليون نسمة في عام 2007)، حيث تحولت قرية كبيرة إلى مدينة واسعة في أقل من 50 عاماً. إن هذا الارتباط مع العالم الخارجي يعد في غاية الاهمية، حيث سيتم تسليط الضوء عليه ضمن تقرير حالة المدن العربية نظراً لما أصبحت عليه المدن والتي لم تعد موجهة وفقاً لظروفها الداخلية الخاصة بها، بل أنها أصبحت تتأثر بالعوامل

الخارجية في المقام الأول. كما باتت العديد من المدن بمثابة مراكز دولية، كما هو الحال في كل من مدينتي الدوحة ودبي. وقد تحولت المدن الصغيرة إلى تجمعات كبيرة، وباستثناء مدينة القاهرة، والتي تعد المدينة العربية الوحيدة الضخمة في العالم العربي، فقد تم تسجيل تسع مدن عربية والتي تجاوزت كثافتها السكانية الثلاثة ملايين نسمة، وهي: بغداد، الخرطوم، الرياض، الإسكندرية، الجزائر، الدار البيضاء، جدة، حلب، ودمشق. كما باتت غالبية تلك المدن في حال أفضل مما كانت عليه قبل عشرين عاماً، من الناحيتين الاجتماعية والاقتصادية. كما يمكن الإشارة مثلاً إلى منطقة شمال إفريقيا، والتي شهدت انخفاضاً في نسبة سكان الأحياء الفقيرة من 34 % في عام 1990 إلى 13 % في عام 2010، وذلك وفقاً لبيانات برنامج الموئل. إلا أنه لا بد من الإشارة أيضاً إلى التحديات البيئية الخطيرة والتي لا تزال تواجهها العديد من المدن العربية.......»[4]

في مستوى آخر حول التنمية البشرية في العالم العربي يشير تقرير الأمم المتحدة حول التنمية البشرية لعام 2010م الى التقدم الذي أحرزته بعض الدول العربية في مجال التنمية البشرية حيث يعتمد تقرير 2010 ثلاثة أدلّة جديدة، الأول لقياس عدم المساواة، والثاني لقياس الفوارق بين الجنسين، والثالث لقياس الفقر المتعدّد الأبعاد. كما يشير التقريركذلك إلى أنه قد ارتفع متوسط العمر المتوقع عند الولادة في البلدان العربية من 51 سنة في عام 1970 إلى 70 سنة عام 2010. وهذا التحسّن في المنطقة العربية هو أفضل ما شهدته مناطق العالم. وقد انخفض معدّل وفيات الرضّع. وتضاعف معدّل الالتحاق بالمدارس في البلدان العربية خلال العقود الأربعة الماضية، إذ ارتفع من 34 في المائة في عام 1970 إلى 64 في المائة اليوم. ولبنان وجيبوتي هما البلدان العربيان الوحيدان اللذان سجّلا أداء أقل من المستوى المتوقع لهما. ففي حالة لبنان، كان هذا التعثّر في الأداء نتيجة لحرب طويلة ولحالة من عدم الاستقرار السياسي، وهذا الوضع هو من العوامل الرئيسية التي أعاقت التنمية البشرية في أنحاء مختلفة من المنطقة، من العراق إلى الأراضي الفلسطينية المحتلة، إلى السودان والصومال واليمن. فالتقرير يظهر أنّ حصة المنطقة العربية من سنوات الصراع تجاوزت في المتوسط ثلاث أضعاف ما شهدته سائر مناطق العالم، خلال فترة 18 عاماً، من 1990 إلى 2008.

يبيّن التقرير الفوارق الكبيرة التي يشهدها الوضع الإنمائي في المنطقة. وقد حلّت الإمارات العربية المتحدة في المرتبة الأولى بين البلدان العربية حسب ترتيب دليل التنمية البشرية، وفي المرتبة 32 على الصعيد العالمي، أي في فئة البلدان ذات التنمية البشرية المرتفعة جداً، وحلّ السودان في فئة التنمية البشرية المنخفضة، أي في المرتبة 154، من أصل 169 بلداً شملها دليل التنمية البشرية. ويخسر دليل التنمية البشرية في البلدان العربية 28 في المائة من قيمته بسبب عدم المساواة في الأبعاد الثلاثة، أي الصحة والتعليم والدخل. وتسجل المنطقة العربية أكبر الخسائر في بعد التعليم، حيث تبلغ 43 في المائة، مقابل متوسط يبلغ 28 في المائة لمجموعة من 139 بلداً طبّق عليها دليل التنمية البشرية معدّلاً بعامل عدم المساواة.

ويرصد دليل الفوارق بين الجنسين التفاوت بين المرأة والرجل في الصحة الإنجابية والتمكين والمشاركة في القوى العاملة في 138 بلداً. ففي المنطقة العربية، لم تتجاوز نسبة النساء اللواتي أنهين مرحلة التعليم الثانوي 32 في المائة من مجموع النساء في الفئة العمرية 25 سنة وما فوق مقابل 45 في المائة من الرجال في الفئة العمرية ذاتها. غير أن الوضع مختلف في التعليم الجامعي، حيث يبلغ معدّل الالتحاق 132 إمرأة مقابل كل 100 رجل. يشير تقرير الامم المتحدة الذكور سابقا الى انه رغم وجود بعض التطور

في مجال مشاركة المرأة في الحياة السياسية في بعض الدول العربية حيث تحسّن مستوى تمثيل المرأة في البرلمانات العربية، إذ ارتفع من 18 في المائة في عام 1980 إلى 27 في المائة في عام 2008. فانه لا تزال البلدان العربية تشهد قيوداً على حق المرأة في التصويت. ويشير التقرير إلى الإصلاحات التي شهدتها المنطقة في مجالات سياسية أخرى، كتحسّن التمثيل في بعض المجالس الوطنية ولكنّ يبقى الكثير من العمل على صعيد حماية الحريات المدنية وتعزيز الحكم الديمقراطي[5].

إن هذا التطور الذي أشار اليه التقرير يعطي مؤشرات ايجابية ولكنه ذو طبيعة إحصائية في الغالب ينظر إلى التوسع الأفقي للتنمية بشكل واسع بينما لا يقيم بشكل عميق وكافي البعد الرأسي للقيمة الجوهرية التي تضيفها هذه التنمية للمجتمعات العربية، وعليه فإنه لم يستطع ان يتنبأ بدرجة الأزمة المعرفية الراهنة وعلاقتها بالمستوى الذي تتطلع إليه شعوب المنطقة وهذا ما دلت عليه كل تلك التحركات الشعبية الكبيرة التي شهدها عام 2011 نحو تفكيك عدد من البنى السياسية في المنطقة العربية،مما يعطي دلالة على أهمية معالجة التحديات المعرفية في مستوياتها المختلفة ومنها تلك التي تواجه البيئة المبنية .

2 - التحديات المعرفية ومفهوم الهوية

2-1 المجتمعات العربية ومفهوم الدولة المعاصرة .

إن كل ما سبق من تحديات معيشية تواجه البيئة المبنية على تنوعها ضمن العالم العربي هي رغم صعوبتها وخاصة بالنسبة للمناطق الفقيرة من الممكن تجاوزها وبالفعل بدأ تجاوز بعضها كما ذكر سابقا في بعض الدول العربية التي حققت تقدما حسب مؤشرات التنمية البشرية التي تتبناها الدراسات الأممية الأخيرة، ولكن وبحسب هذه الدراسات ايضا فإن العالم العربي ما زال بعيدا عن مفاهيم الحرية التي يعيشها العالم الغربي .لمزيد من التركيز على ما تمر به المنطقة العربية في مجال التنمية البشرية، يأتي تقرير التنمية البشرية العربية 2009 إلى تحديد أهم ما يؤثر على أمن الانسان العربي وضرورة التعامل مع عدد كبير من الأبعاد المؤثرة في حياة الناس وتشمل:الأمن البيئيّ، أداء الدولة في ضمان أمن الإنسان، أمن الإنسانِ بالنسبة إلى الجماعات الأضعف، الأمن الاقتصاديّ، التغذية والأمن الغذائي، الصحة وأمن الإنسان، وأخيرًا وطأة التدخل العسكري الأجنبي والاحتلال على أمن الإنسان[6]. وكل هذا مرتبط بمفهوم العدالة الاجتماعية والعقد الاجتماعي الذي يربط الفرد والمجتمع بالدولة وهنا تظهر عدة إشكاليات معقدة تواجه المجتمعات العربية المعاصرة في عدة مستويات لها انعكاساتها على مظاهر الحياة المدنية ومنها العمران.وهنا تأتي أهمية وجود تحليل اجتماعي عميق لكل هذه التقارير ولكن ضمن سياق الثقافة العربية بحيث تحدد معالم الإشكالية بصورة أكثر ارتباطا بحياة المجتمعات العربية.وإني أعني هنا أن هذا الترابط بين ما يواجه المجتمعات من تحديات واشكاليات في المستوى المعيشي والمعرفي وأثره على العمران لابد من قراءته في مستوى يوازي بل ويتجاوز تلك التحليلات الاجتماعية المرتبطة بالعمران التي اشار اليها ابن خلدون سابقا في أحد تحليلاته على سبيل المثال في قوله:

«اعلم أن العدوان على الناس في أموالهم ذاهب بآمالهم في تحصيلها و اكتسابها لما يرونه حينئذ من أن غايتها و مصيرها انتهابها من أيديهم و إذا ذهبت آمالهم في اكتسابها و تحصيلها انقبضت أيديهم عن السعي في ذلك و على قدر الاعتداء و نسبته يكون انقباض الرعايا عن السعي في الاكتساب فإذا كان الاعتداء كثيرا عاما في جميع أبواب المعاش كان القعود عن الكسب كذلك لذهابه بالآمال جملة بدخوله من جميع أبوابها و إن كان الاعتداء يسيرا كان

الانقباض عن الكسب على نسبته و العمران و وفوره ونفاق أسواقه إنما هو بالأعمال و سعي الناس في المصالح و المكاسب ذاهبين و جائين فإذا قعد الناس عن المعاش و انقبضت أيديهم في المكاسب كسدت أسواق العمران و انتقضت الأحوال،..............»[7]

في ضوء ذلك ولكي ندرك هذا الجانب الهام وانعكاساته على العمارة والمدينة العربية لابد لنا من وقفة تحليلية للتاريخ الحديث والمعاصر للعمارة العربية وارتباطه بمفهوم الذات و كيفية التعبير عنها، وهو ما تم التطرق اليه سابقا، وفيما يلي مناقشة مختصرة لأهم ما تم طرحه سابقا في هذه الدراسات وذلك في ضوء ما استجد من معطيات ضمن الواقع العربي وارتباطه بالتاريخ الحديث للمنطقة[8].

2-2 التاريخ الحديث والمعاصر للعمارة العربية – من الاستشراق الى العولمة

في كتاب « الاستشراق في العمارة العربية اشكالية بناء الفكر والهوية–قراءة نقدية في التاريخ الحديث والمعاصر م1750-2009م» والذي تم نشره عام 2009م، حاولت تقديم دراسة تاريخية توثيقية وتحليلية ناقدة للعمارة العربية بصورة شمولية على مستوى التوجه المعماري والتخطيط الحضري لمرحلة هامة ضمت تغيرات كبيرة في البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية للمنطقة العربية. وكان المدخل لهذه الدراسة – التي ربما تكون الأولى من نوعها من حيث الشمول والتحليل لهذه المرحلة – هو الاستشراق كونه يمثل العامل الأهم الذي عمل ولايزال يعمل على صياغة العلاقة بين المنطقة العربية والغرب الذي لايمكن فصل توجهاته المختلفة وخاصة الاقتصادية والسياسية منها منذ البدايات الاولى لمرحلة الاستعمار الحديث في القرن التاسع عشر عن واقع الحياة العربية، وكان الهدف من هذا الكتاب هو الوقوف على ملامح تكوين الهوية العمرانية للمنطقة العربية من خلال تأثيرات الاستشراق وما لهذه الملامح من ارتباطات بتطور الفكر العربي ضمن الانتاج الأدبي والفني .ومن هنا برزت أهمية القراءة التحليلية للثنائية الأكثر تعقيدا ضمن الرؤية المجتمعية لمفهوم الهوية وهي ثنائية (الأنا –الآخر).

لقد كانت العمارة العربية انعكاساً واضحاً لكل التغيرات التي أحدثها الغرب، فإذا نظرنا مثلاً إلى بدايات الاستعمار، نجد أن فكرة المعارض الدولية كانت تمثل صورة واضحة لعلاقة المستعمر الغربي مع الشعوب التي تم إخضاعها. لقد كانت عمارة الأجنحة العربية في معارض لندن وباريس وشيكاغو وغيرها في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وما رافقها من إعلام غربي، تمثل غياب القدرة العربية عن رؤية ذاتها بشكل يخرج عما يرسمه الآخر (الغرب).

عندما بدأت حركات التحرر الوطني والتطور المعرفي العربية تأخذ دورها في مطلع القرن العشرين، نجد أن هذه الصورة عن الذات العربية التابعة بقيت ضمن هذا الإطار حتى عند بعض المفكرين والأدباء الرواد، ولم تستطع أن تقدم طرحاً فكرياً بديلاً عن الغرب، فعلى سبيل المثال ما قاله توفيق الحكيم في رسالته التي وجهها إلى طه حسين في العام 1933 ويتحدث فيها عن الجمال العربي والجمال الفرعوني يقول: «أنستطيع أن نتخيل العرب تبني الأهرام أو تقدر فيها جمالاً؟ الفن العربي القديم فن إنساني دنيوي، والفن المصري القديم فن إلهي ديني .». عندما نقارن هذا التوجه الفكري العربي مع الطرح المعماري الغربي السابق لذلك بما يسمى (Egyptian Revival)، نجد أن هناك تأثيراً واضحاً للفكر الغربي على الطرح الفكري العربي. حتى عندما أراد العرب صياغة رمز للتحرر خاص بهم في تصميم ضريح سعد زغلول، كان النموذج الذي تم اختياره ذا مرجعية فرعونية، حيث كان تصميم الضريح يشبه المعابد

الفرعونية بأعمدتها الضخمة وأسقفها المتعددة المستويات.

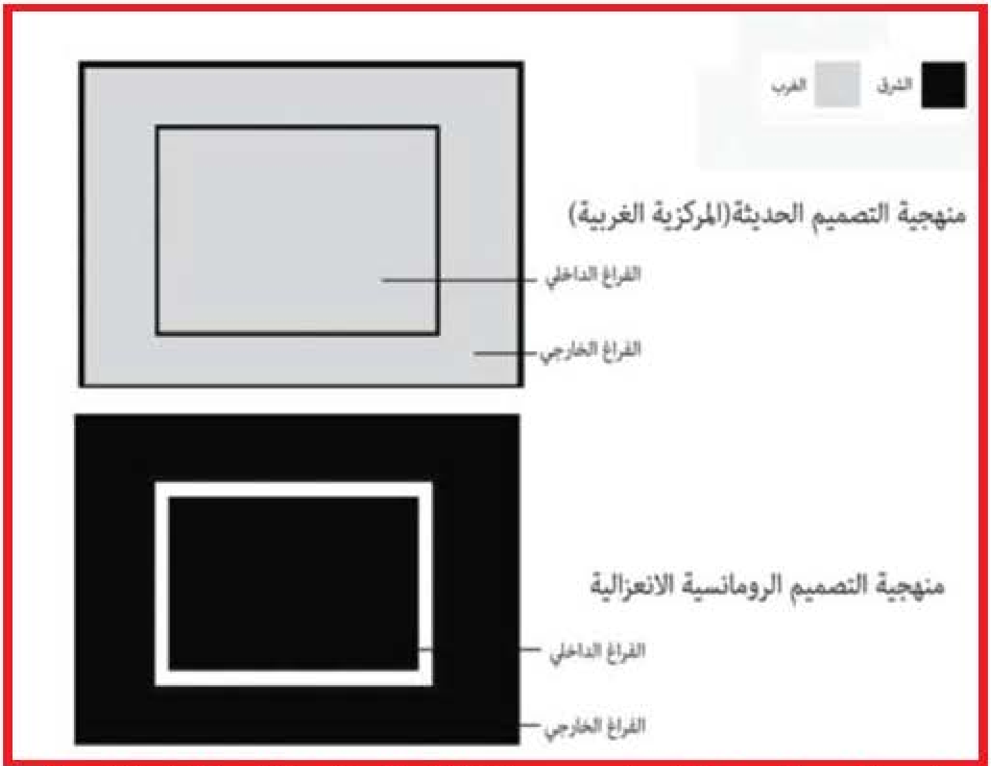
إضافة إلى ما سبق، فإن طرزا معماريا مثل (neo-gothic، neo-classic)، الذي انتشر في المنطقة العربية كطرز بديلة عن التراث وكرمز للتحضر نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين مثل ما نجده في مسجد الحسين بالقاهرة مثلا، لم تكن بإرادة غربية فقط، وإنما باستقبال عربي، ذلك أن أديبا ومفكراً مثل طه حسين عندما يدعو إلى تبني الفكر الأوروبي في القرن التاسع عشر في استلهام العقلانية اليونانية لا يمكن فهم طروحاته بمعزل عن هذه التأثيرات.

وبعد مرحلة التحرر من الاستعمار في منتصف القرن العشرين، كانت توجهات العالم العربي نحو الحرية والاستقلال تتزامن في غالبها مع تبني النموذج الغربي في العمارة والتحضر. كما أن بناء المؤسسات لم يكن نموذج الثقافة العربية الإسلامية يتجاوز فيه ملامح الخطاب الديني أو السياسي في بعض الأحيان، ولكن ليس كنموذج تطبيقي وعملي في الحياة، حيث كانت الطروحات الفكرية في غالبها امتداحية تبجيلية للماضي، أو أنها في المقابل متبنية للنموذج الغربي دون إدراك لفارق التجربة والمكان والزمان. ولعل ما أشار إليه ابن خلدون في مقدمته يعطي تفسيرا اجتماعيا ونفسيا لذلك، حيث يشير بلغة عصره الى أن المغلوب مولع أبداً بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيه و نحلته وسائر أحواله وعوائده فيقول:

«والسبب في ذلك أن النفس أبداً تعتقد الكمال في من غلبها و انقادت إليه إما لنظره بالكمال بما وقر عندها من تعظيمه أولما تغالط به من أن انقيادها ليس لغلب طبيعي إنما هو لكمال الغالب فإذا غالطت بذلك و اتصل لها اعتقاداً فانتحلت جميع مذاهب الغالب و تشبهت به و ذلك هو الاقتداء أو لما تراه والله أعلم من أن غلب الغالب لها ليس بعصبية و لا قوة بأس لم إنما هو بما انتحلته من العوائد و المذاهب تغالط أيضاً بذلك عن الغلب و هذا راجع للأول و لذلك ترى المغلوب يتشبه أبداً بالغالب في ملبسه ومركبه و سلاحه في اتخاذها و أشكالها بل و في سائر أحواله وانظر ذلك في الأبناء مع آبائهم كيف تجدهم متشبهين بهم دائماً و ما ذلك إلا لاعتقادهم الكمال فيهم و انظر إلى كل قطر من الأقطار كيف يغلب على أهله زي الحامية وجند السلطان في الأكثر لأنهم الغالبون لهم حتى أنه إذا كانت أمة تجاور أخرى و لها الغلب عليها فيسري إليهم من هذا التشبه و الاقتداء حظ كبير كما هو في الأندلس لهذا العهد مع أمم الجلالقة فإنك تجدهم يتشبهون بهم في ملابسهم و شاراتهم و الكثير من عوائدهم وأحوالهم حتى في رسم التماثيل في الجدران والمصانع والبيوت حتى لقد يستشعر من ذلك الناظر بعين الحكمة أنه من علامات الاستيلاء....».(9)

مقابل ماسبق قدم بعض المفكرين الجدد منذ النصف الثاني من القرن العشرين من أمثال إدوارد سعيد ومحمد أركون ومحمد عابد الجابري، قراءاتهم لحاجات العصر وعلاقة الأمة العربية بالآخر كمنطلق فكري تصحيحي، أقرب إلى التعامل مع جذور الإشكاليات الراهنة، في مقابل الخطاب الديني المثالي عند سيد قطب وحسن البنا من جهة التغيير الجوهري والمعتدل الوسطي- كما يصفهم ريموند بيكر في كتابه إسلام بلا خوف - عند الغزالي وغيره من جهة أخرى..

رغم ذلك كله، إلا أنه لا يمكن أن نعزل تأثير المدرسة الغربية في بناء النمط الفكري الفلسفي عند كثير من هؤلاء المفكرين الجدد، وابتعادهم بشكل كبير عن طبيعة الثقافة التي يعيشها الشارع العربي في حياته اليومية والتي هي أقرب إلى العاطفة التي تستجيب إلى الخطاب الديني الكلاسيكي. وبالتالي فإن ما يُطرح من أفكار عند هؤلاء المفكرين الجدد وحتى الوسطيين الدينيين يبقى غالباً أسير كتبهم وندواتهم العلمية ومن يطّلع عليها، وهم قليل، ولا يحدث تغيراً يُذكر في

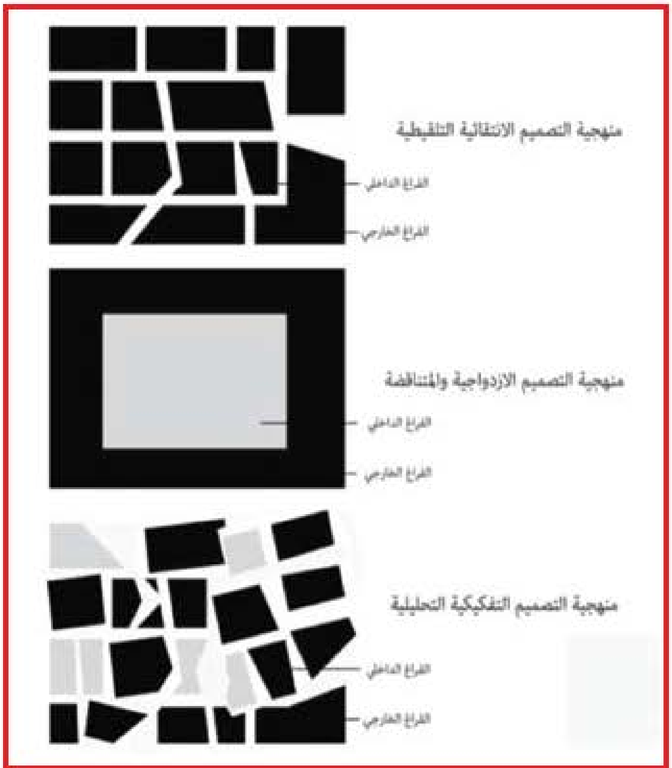


رسم تحليلي للتوجهات المعمارية في العالم العربي من حيث العلاقة بالاخر- كتاب الاستشراق في العمارة العربية

النمط الفكري الاجتماعي السائد للثقافة العربية المعاصرة التي تشعر بالاضطهاد ويغذّيها فكر الصراع مع الأخر الذي لا يجد ملاذا لاحتوائه إلا في الخطاب الديني الكلاسيكي، وهذا ما أشار اليه أركون في كتابه قضايا في نقد العقل الديني.

في موازاة هذه التوجهات الفكرية العربية وما يرافقها من حركات أدبية وفنية، تكاد الطروحات الفكرية ذات البعد الثقافي عند المعماريين العرب تنعدم، وكأنها في معزل عن الثقافة، وعليه فإننا إذا ما قارنا المعماري العربي - شأنه شأن أي معماري- فنان ومهندس في آن واحد، نجد أن هذا المبدع إذا ما قارنّاه مع غيره من المبدعين العرب في مجال الادب أو الفنون الجميلة نجده في بُعد كبير عن التعامل مع قضايا الثقافة، وعمله في الغالب فردي تشكيلي يعبّر رؤية جمالية ذاتية، وهذا يعود إلى أسباب عدة أهمها طبيعة التدريس الجامعي للعمارة الذي يعمق مفاهيم الأنا والفردية متأثرا بالنماذج المعمارية الاكاديمية في الغرب . وهو ما يربطنا مرة اخرى مع السبب الاصيل الذي تمت الاشارة اليه في معرض مناقشة التحديات المعيشية وهو تغير آلية انتاج العمارة عالميا بسبب المتطلبات المعرفية المتصلة بعصر المكننة أو الالة التي حلت مكان الحرفة وانتقال ذلك الى العالم العربي.

بناء على ما سبق نجد أنه عند تحليل التوجهات المعمارية في العالم العربي اليوم في ضوء رؤية الذات مقابل الاخر تظهر أن الجانب الفكري الموازي للانتاج المادي قليل جدا ولا يعبر عن مخزون معرفي ينظّر لانتاج معماري فكري، ولكن مع ذلك فان ظاهره المادي والتكويني يوحي بمرجعياته الفكرية وهنا يمكن الخروج في هذا التحليل عن الاطار الذي أشار اليه ابن خلدون حول تقليد الامم الضعيفة للامم القوية وقد يكون هذا المنعطف النفسي الاجتماعي يظهر



رسم تحليلي للتوجهات المعمارية في العالم العربي من حيث العلاقة بالاخر- كتاب الاستشراق في العمارة العربية

حالة متقدمة من التعقيد الاجتماعي والنفسي الذي وصلت اليه الإشكالية المعرفية في المنطقة العربية .

التوجهات المعمارية الرئيسية في العالم العربي في ضوء علاقتها بالاخر كما تم ذكرها في كتاب الاستشراق في العمارة العربية هي:

1 - **مفاهيم الحداثة....** (الرؤية المركزية الغربية) : وهي تعتمد على ايجاد تكوين معماري يكون فيه الفراغ الداخلي والتشكيل الخارجي منتميا الى طراز غربي منفصل عن المحتوى الثقافي للبيئة المحيطة .

2 - **الرومانسية والانعزال**، وهي تعتمد على ايجاد تكوين معماري يعيد بناء نماذج تقليدية بصورة كاملة، وقد يكون ضمن آلية البناء أكثر من كونه ضمن نفس العناصر

3 - **الانتقائية التلفيقية** ، وهي تعتمد على إيجاد تكوين معماري يكون فيه الفراغ الداخلي منتميا إلى (العمارة الاسلامية) وكذلك التشكيل الخارجي ولكن ضمن أسلوب تلفيقي انتقائي للعناصر المعمارية من أماكن وفترات زمنية مختلفة إما من خلال نسخها أو تجريدها

4 - **الازدواجية والتناقض**، وهي تعتمد على إيجاد تكوين معماري يكون فيه الفراغ الداخلي منتميا الى طراز غربي (العمارة الاسلامية) بأسلوب تجريدي أو منسوخ وهو يعتبر تطورا للانتقائية التلفيقية التي استخدمت في عمارة المعارض الدولية في القرن التاسع عشر

5 - **التفكيكية التحليلية** ، وهي تعتمد على إيجاد تكوين معماري يتراوح بين مجرد تحليل لعناصر البناء بأسلوب فراغي،عملية تحطيم



صورة لاحد الشوارع الرئيسية الحديثة في مدينة القاهرة

وتفكيك لهذه العناصر، ومن ثم يكون الفراغ الناتج تغيب فيه الملامح الواضحة (للعمارة الاسلامية) أوحتى الطرز الغربية[10].

وكما نلاحظ فإن التوجهات المعمارية في العالم العربي تتراوح بين كونها في مرحلة انقياد للنموذج الغربي، أو تحاول التعامل معه بحذر أو تسعى نحو الانقطاع عنه. وهنا فإن معظم تلك المحاولات التي رغبت في التخلي عن النموذج الغربي والانقطاع عنه تحت عدة مسميات منها(العمارة الاسلامية) كتوجه لإحياء الماضي البعيد أو القريب تحاول أن تطرح ولو بصورة غير مباشرة السؤال التالي: هل يكمن الحل في التعبير عن الهوية في التخلي عن الآلة مقابل الحرفة ولو شكليا من أجل تجاوز هذه الإشكالية ولو جزئيا ؟ وهنا قد يبدو هذا السؤال والطرح سطحيا ومباشرا لكن جزءا غير قليل من ردود الفعل الثقافية والاجتماعية التي عاشها ويعيشها العالم العربي والتي دعت الى التعلق بالماضي في بعض أشكاله وصوره بل وأفكاره متغنية بـ(nostalgia) الماضي هي في حقيقتها الإسقاط النفسي الذي بلغ تطوره ضمن العديد من المجتمعات العربية المقهورة والضعيفة في واقعها الى درجة ظهور تيارات لها تنظيراتها الايديولوجية القومية او الدينية والتي ما زال بعضها حاضرا بقوة على المستوى الفكري ليعكس الحاجة النفسية للمجتمعات العربية المعاصرة لحضور الماضي ضمن الحاضر من أجل حماية الذات وتكوين صورة قوية وجميلة للهوية المطلوبة التي هي في حقيقيتها لا تعكس الواقع المعاش.

لقد كانت عمارة الأجنحة العربية ضمن المعارض الدولية – كما أشرنا سابقا- منذ بدايتها في (CRYSTAL PALACE) عام 1851 م وما أعقبه من معارض دولية وحتى مطلع القرن الحادي والعشرين، وبغض النظر عن القوى الفاعلة في إنتاج النماذج المعمارية، تمثل التغيرات التي مرت بها الذات العربية خلال هذا التاريخ حيث بقيت الهوية العربية الواضحة المعالم والمعبرة عن رؤيتها لذاتها الفكرية ومستقبلها متحيرة ومترددة وتعكس إشكالية معرفية وثقافية عميقة . ومن الجدير بالذكر فإن هذه الاشكالية أخذت صورتها الأعمق في فترة الطفرة الاقتصادية الأخيرة



صورة لأحد الشوارع الرئيسية الحديثة في مدينة دبي

التي بلغت أوجها في السنوات الاولى من القرن الحادي والعشرين حتى عام 2008م عندما بدأت الأزمة الاقتصادية العالمية وانعكست على المنطقة العربية بفعل العولمة الذي أخذت تؤثر في الحياة الاقتصادية والسياسية وحتى الاجتماعية بشكل كبير، وانعكست كذلك على البيئة من خلال التوسع العمراني الكبير وخصوصا بواسطة المشاريع العقارية والاستثمارية الكبرى.

وهنا من المهم الإشارة الى المدى الذي بلغه تأثير الطفرة الاقتصادية الأخيرة على البيئة العمرانية في المنطقة العربية، الذي تجاوز حدود الاعتبارات الاجتماعية و التأثيرات البيئية بفعل التوجهات الاستثمارية حتى إن اثرها كان على المستوى الانساني العام وهذا ما اشارت إليه عدة دراسات، ففي مقالة بعنوان عمارة الإنسان وإنسانية العمارة- تعليق على هامش الحرية نشرت في مجلة البناء قبل عدة سنوات تمت الاشارة إلى أنه وفي خضم هذا التضخم العمراني الكبير الذي شهده العالم العربي بفعل الطفرة الاقتصادية الأخيرة الناتجة بشكل رئيسي عن ارتفاع أسعار النفط وما رافقها من تغيرات سياسية عالمية وإقليمية أصبحت التوجهات العمرانية في سباق نحو تقديم الكم الكبير من المباني والمشاريع الاستثمارية الكبرى ذات التميز في الشكل ومستوى الرفاهية والتجديد في إطار من الغرابة بغض النظر عن التبعات الأخرى المترتبة على ذلك من حيث مفاهيم البيئة والاستدامة والثقافة التي لا تأخذ أهمية مناسبة في هذه التوجهات. وفي ذلك كله لعبت الشركات الاستثمارية من جهة والتوجهات السياسية العامة من جهة أخرى الدور الأساسي في تحديد معالم المستقبل للعمارة العربية المعاصرة.

إن ما تم إنتاجه خلال السنوات القليلة الماضية ضمن البيئة العمرانية العربية يفوق ما تم إنتاجه في عشرات من السنوات السابقة وكأن هناك سباقا مع الزمن او محاولة للحاق بالأمم الأخرى في مجال التحضر. وأيا كان السبب فإن هذا التوجه كان من الممكن تبريره وتحديد أهميته بل وضرورته، ولكن في مقابل ذلك كله كان يجدر بنا أن نسأل أنفسنا لمن نصنع ونبني كل هذا البنيان؟ وهنا قد يكون الجواب مباشرا وهو أن هذا كله للإنسان. لكن السؤال الأهم من

ذلك والمترتب عليه في آن واحد هو هل العمارة التي تبنى للإنسان اليوم إنسانية؟!!! بمعنى آخر ما هو المجال المتاح للإنسان اليوم ليعبر فيه عن خصوصيته الثقافية والاجتماعية والبيئية من خلال العمارة والذي يمكن أن نطلق عليه هامش الحرية؟.

إن القراءة السابقة التي أشرنا اليها حول المنطقة العربية حيث كانت المجتمعات العربية الناشئة تبحث عن هويتها بعد حركات التحرر من الاستعمار الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين لتجدها في صور مشوهة لما اعتبره الغرب نموذجاً لا يصلح لأن يعمم على مجتمعه حيث أعادت هذه المجتمعات العربية استنساخ نماذج من العمارة العالمية الطراز وأصبحت رمزاً لها في تلك الفترة ومثل ذلك بالنسبة للمدينة العربية التقليدية التي تم تقطيع أوصالها وخلخلة نسيجها المتماسك، وذلك ضمن مرحلة الاستعمار ابتداء وضمن مرحلة التحرر انتهاء وذلك بدعوى التحديث، ولعل ما تعيشه بعض المدن العربية القديمة أمثلة حية لقصة معاناة الإنسان العربي بشكل عام في بيئته العمرانية، وهكذا انتقلت معاناة العمارة العربية ومن ثم المدينة العربية من الاستعمار المادي المباشر إلى الاستلاب الفكري غير المباشر. ومن ثم ظهرت كثير من الدعوات المعمارية في العالم العربي نحو التراث والمحافظة على الهوية والعمارة المحلية ورغم بعض التجارب الصادقة في هذا التوجه إلا أن إنسانية الإنسان العربي وهويته ولكن هذه المرة على المستوى الفردي تم اختراقها من قبل الشركات التي أنشأت المشاريع السكنية والسياحية الكبرى والمدن ضمن رؤية فردية مسبقة وبهوية عمرانية محددة سابقا سواء بتوجه نحو التحديث أو بصورة تحاكي الماضي ولكن بصورة ذات طابع في غالبه استهلاكي استشراقي من جهة يبحث عن غرائبية حياة الماضي من خلال صور مرتبطة به وهي بهذا تعكس اضطرابا نفسيا يعيشه الانسان العربي فالماضي هو ذلك الغلاف المعرفي القوي الذي يحتمي بها الإنسان العربي من الواقع الذي لا يريده من جهة كما انه يمثل انفصاما لحياة تسعى الى التحديث ولكنها في نفس الوقت تسوق هذا الماضي سياحيا كونه يلقى إقبالا استهلاكيا محليا وعالميا رغم انفصال ذلك كله عن محيطه العمراني معيشيا ومعرفيا.

ان الثمن الذي دفعه الانسان العربي بفعل العولمة كان هذه المرة أكبر بكثير مما سبق، ذلك أن التوجهات السياسية العامة للدولة العربية المعاصرة عموما وضمن المستويات التخطيطية والعمرانية خصوصا قد رسخت سلطة التوجهات الاقتصادية ومن صورها الشركات الاستثمارية بحيث لم تدع للإنسان مجالا من الحرية ليتعامل فيه مع بيئته وليعبر عن خصوصيته وثقافته التي تجري عولمتها، وعليه لم يعد لهذا الإنسان هامش ليرمم بيئته المتبقية وهكذا اصبح معظم ما تم إنتاجه في بيئتنا العمرانية لا مجال فيه للتعبير عن الذات إلا ضمن أطر محددة مسبقا من خلال الشركات الاستثمارية صغيرة كانت أم كبيرة أو من خلال توجهات سياسية عامة،وهنا كانت النتيجة مبهرة للوهلة الأولى أو معبرة عن تطورعمارة الإنسان ولكنها لا تنسجم في توجهها العام وطرحها المعرفي مع إنسانية العمارة ابتداء وخصوصية الانسان العربي الاجتماعية والثقافية انتهاء[11].إن المفهوم المعرفي لعلاقة المجتمع بالدولة في المنطقة العربية (وذلك في عدد غير قليل من الدول) قد تغير في إطاره العام بفعل الطفرة الاقتصادية والعولمة ونعكس على النواحي الاجتماعية والثقافية والبنيوية، بسبب التوجه الاستراتيجي نحوالاستثمار الاقتصادي وهو ما يسمى بالمدينة الشركة التي تمتلك مشاريع استثمارية تكون هي محور أولوياتها التنموية من الناحية العملية بما قد لا يكون منسجما مع بنية المجتمع وثقافته[12].

مستقبل العمارة العربية و ضرورة بناء نظرية معرفية

في ضوء كل ما سبق من تحليل ومناقشة للتطورات التاريخية للمنطقة وعلاقة ذلك بالتوجهات المعمارية و بالفكر المعبر عن الهوية يظهر حجم الإشكالية التي تواجه مستقبل العمارة العربية في إطار البعد المعرفي.

حيث يظهر وبشكل واضح أن من أهم انعكاسات التحديات المعرفية التي تواجه المجتمعات العربية المعاصرة هو عدم وضوح مفهوم الهوية الثقافية المعاصرة وعلاقة ذلك بالحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية وارتباط ذلك بالعولمة ودور الغرب (الآخر) في صياغة هذا المفهوم.ولعل النقاشات الثقافية التي تزامنت وأعقبت الحركات الشعبية الكبيرة في المنطقة العربية منذ مطلع عام 2011 والتي طرحت من خلالها عدة تساؤلات حول شكل هذه الهوية وطبيعتها هو دليل على حجم هذه الاشكالية.

لم يعد بوسع البيئة العمرانية العربية اليوم أن تستمر في ايجاد مدن بلا هوية كما حدث في كثير من المدن العربية التي سعت إلى التميز بخلق مدن بلا سكان، واستعارت أشكالا وأنماطا عمرانية لا ترتبط بثقافة المكان، ومن ثم استهلكت الموارد الطبيعة بلا رحمة لإعاشة هذه المدن التي أصبحت كلفتها التشغيلية هائلة، لأنها لا تستجيب للبيئة، بل تتعارض معها، مما أدى إلى مزيد من التلوث، وتفاقم مشكلة الاحتباس الحراري، وظهور التفكك الاجتماعي والانعزال الثقافي، إلى غير ذلك من آثار سلبية أفرزتها مظاهر العولمة.

في ضوء ما سبق، لا بد من وضع استراتيجية بعيدة المدى للعمران في العالم العربي، تقوم على التواصل مع حاجات المجتمع وثقافته ومتطلبات البيئة المحيطة وتراعي خصوصية كل منطقة، وهنا يأتي دور التعليم في تعزيز مفاهيم الثقافة والبيئة حيث ينبغي على المفكرين والعلماء المجددين أن يأخذوا دورهم خارج كتبهم، ليشكّلوا فكراً ورأياً عاماً من خلال المؤسسات التعليمية ومن خلال الحوار مع المجتمع بكل فئاته على اختلافها، بحيث تُستثمر هذه الجهود العظيمة التي يبذلونها كلٌّ في مجاله، بهدف إعادة بناء الفكر على أسس علمية تحترم البيئة، وتتعامل مع الواقع برؤية نقدية واعية، كما تتعامل مع الآخر بإيجابية وحوار هادف متجاوزة مرحلة الانقياد او الانقطاع، وتمتلك في ذلك كله فقه المرحلة وشروطها، وتميز بين ما هو واجب وما هو ممكن، وتحدد الأولويات ومنهجيات التطبيق.فلا يبقى مجال بعد اليوم لجلد الذات بكاء على الأطلال، أو اللهاث وراء تجارب الآخرين البراقة دون إدراك كامل لخصوصيتها. هذا التوجه سيسهم في تطوير الخطاب الثقافي العربي، وسيفرز جيلا نخبويا في مختلف الفئات والتخصصات يضم معماريين ومخططين قادرين على تجاوز مشاكل المدينة العربية المعاصرة المختلفة، ومنها أزمة الهوية في البيئة العمرانية، كما يسهمون في تشكيل معالم مستقبل هذه المدينة بإرادة واعية وفاعلة تتجاوز الوقوف عند ثنائية الأنا والاخر التي قيدت الفكر العربي بتاثير الاستشراق، كما تتجاوزضياع الذات بسبب متطلبات العولمة.

هذا بالنسبة للمستقبل، أما اليوم، فلابد من ايجاد توجه معرفي للنقد والفكر المعماري العربي، بحيث يضم هذا التوجه كافة الفئات المؤثرة في انتاج البيئة العمرانية ماديا ومعرفيا لتشمل بذلك معماريين ومهندسين وأطباء وعلماء اجتماع وفقهاء ومخططين وسياسيين ومعلمين وأدباء ومفكرين وفنانين وغيرهم، لأن اشتراك كل هؤلاء في متابعة وتقويم ما يتم إنتاجه في البيئة على مستوى البناء الواحد وعلى مستوى تخطيط المدن هو السبيل الأول لتكوين ثقافة عربية ترتبط فيها العوامل المختلفة التي تشكل بيئتنا وتحدد معالم ثقافتنا المعاشة. إن وجود رؤية ثقافية عربية ومشروع ثقافي عربي معاصر بمفهومه الاجتماعي، هو ما نحتاج إلى إنتاجه وبلورته اليوم، فلا جدوى من أن نبني دون فكر

أو ثقافة مرتبطة بالمجتمع، ودون أسس علمية تحترم البيئة والإنسان.

بهذا يمكن لنا أن نتجاوز الإشكاليات المعرفية التي تواجه البيئة المبنية في منطقتنا العربية والتي من أهم مظاهرها كما ذكر سابقا تلك التوجهات الابوية في انتاج عمارة لا تنتمي الى محتواها، ومشكلة الرؤية الفردية في التعبير عن الهوية وذلك سواء لكل من نظر إلى الماضي وأراد إحياءه في غير زمنه، ومن نظر إلى الآخر وأراد تقليده دون إدراك لخصوصيته الثقافية مكانا وزمانا.

إن بناء فكر معماري عربي في ضوء ما سبق سيسهم في بناء نظرية معرفية للعمارة العربية المعاصرة، حيث أن بناء هذه النظرية اليوم هو الضمان الوحيد، كما أرى، لتجاوز أزمة غياب رؤية اجتماعية واضحة تفهم الذات العربية وتلبي حاجاتها وتطلعاتها حتى تتمكن من التعبير عن جوهرها متخطية بذلك تلك التحديات المعرفية التي تعيق تطورها وازدهارها.

صور المقال من الكاتب

الهوامش والمراجع

1 - اشارت مقالة بعنوان(Why Middle East Studies Missed the Arab Sprig)للباحث (Gregory GauseIII) ضمن العدد الرابع لعام 2011 لمجلة (Foreign Affairs) الى ان النظريات التي تبنتها الدراسات الغربية السابقة حول المنطقة العربية كانت تنظر الى العوامل السياسية والاقتصادية بشكل اساسي لتفسير الاستقرار للدول في المنطقة العربية،لكن كل هذه التحليلات لم تستطع ان تتنبأ بالتحول الكبير الذي حدث في عام 2011م من حيث التحولات الكبرى والثورات التي شهدها العالم العربي بصورة انتشرت ضمن اكثر من دولة مما يعزز وجود ترابط في الهوية او مايسمى(cross boarder Arab identity). وتوفوقها على العوامل الاخرى مما يتطلب اعادة النظر في النظريات السابقة لعلماء الاجتماع الغربيين في هذا الخصوص.

2 - يشير المعمار رفعة الجادرجي في كتابه (في سببية وجدلية العمارة) الى ان التغيرات التي طرأت على المجتمعات بفعل المكننة من حيث تعدد المرجعيات في تقييم المنتج .بمعنى ان دور الرقيب على المنتج كان في المجتمع التقليدي هم نفسهم افراد المجتمع نظرا لوجود مرجعية واحدة .لكن ذلك لم يعد ممكنا في المجتمع المعاصر بسبب استقلال الرؤيوي والمعمار الاكاديمي عن المجتمع بحيث اصبح هناك حرية التشخص والتفرد وبالتالي لم تعد هناك مرجعية مشتركة مما استدعى استحداث لوظيفة الناقد كوسيلة لازالة الفجوة والالتباس بين المنتج والمتلقي.

3 - تم دراسة موضوع تعليم العمارة في العالم العربي من خلال ورشة عمل متخصصة تحت عنوان تعليم العمارة في الوطن العربي عام 2006 حيث اشارت عدة اوراق عمل الى اشكاليات منهجية فضلا عن غياب بعض القضايا المتعلقة بالبيئة والثقافة عن المواد التي يتم تدريسها في اقسام العمارة ،كما ان هناك دراسة لاحقة تم الاعداد لها في جامعة العلوم والتكنولوجيا في الاردن حول علاقة التعليم الجامعي بممارسة المهنة والفجوات التي يجب معالجتها من اجل ايجاد ترابط واضح بين ما يتم تدريسه وبين الواقع العملي لممارسة المهنة.

4 -في مقالة بعنوان (المدن العربية في الطريق نحو حياة حضرية افضل) والتي نشرت بتاريخ 2010/10/24 في الموقع الاكتروني لبرنامج



العلامات والرموز في القرى الجبلية بالجنوب التونسي

عماد بن صولة
كاتب من تونس

جريا على سنّة دوركايم، لكن بأكثر تفصيل ووضوح، عالج موس المجتمع بوصفه حقيقة لا تكشف عن نفسها إلاّ في شكل رمزي حيث لا يتحقّق الاتصال والتواصل بين الناس سوى عبر الرموز والعلامات المشتركة(1)، فالعالم الاجتماعي لا يكون ممكنا دون قاعدة رمزية يستند عليها ويتلبّسها متماهيا معها، إذ تخوّل الرموز الإجماع بصدد معنى العالم الاجتماعي، ذلك الاجتماع الذي يساهم أساسا في إعادة إنتاج النظام الاجتماعي(2).

والثقافة، وإن تعدّدت مكوّناتها وفق التحديد الكلاسيكي الذي وضعه تايلور، هي في جوهرها نظام رمزي كما صار دارجا في الأنثروبولوجيا التأويلية مع غيرتز.

ومقاربة الثقافة الشعبية من هذا المنظور الرمزي تساعد على تفهّم ماهيتها الأنثروبولوجية لا سيما على صعيد ارتباطاتها بالثقافة العالمة التي عادة ما توضع بوصفها مقابلا لها.

وباستثمار مدوّنة من الرموز والعلامات الشعبية ماثلة في فضاءات معمارية تقليدية تقع بمناطق منعزلة بالصحراء التونسية، تحدّد الورقات المقترحة بعض خصائص الثقافة الشعبية ومظاهر حضور الثقافة العالمة فيها.

ونظرا لطبيعة الدراسة التي تعتمد مدوّنة ميدانية محدّدة، فقد تمّ تجنّب الخوض في الإشكاليات النظرية التي يثيرها مفهوما العلامة والرمز في إطار المدارس والاتجاهات التي استفاضت في الاشتغال عليهما مثل السيميائية والبنيوية والفينومولوجيا والتأويلية، والاكتفاء باستخدام إجرائي يميّز بين العلامات باعتبارها إشارة والعلامات الدالة، وهي العلامات الرمزية الحقيقية كما يعرّفها كاسيرار(3) حيث تميل الأولى إلى التشكّل حسيّا مقابل الطابع المجرّد للثانية، لكنّهما تتكاملان في الأدوار، فإذا كانت العلامة تمثّل حاملا لتثبيت المعنى، فإنّ للرمز طابعا حركيّا، لهذا يذهب "إيكو" إلى أنّ "كلّ رمز هو علامة توحي بمعنى غير مباشر ومتخيّل"(4).

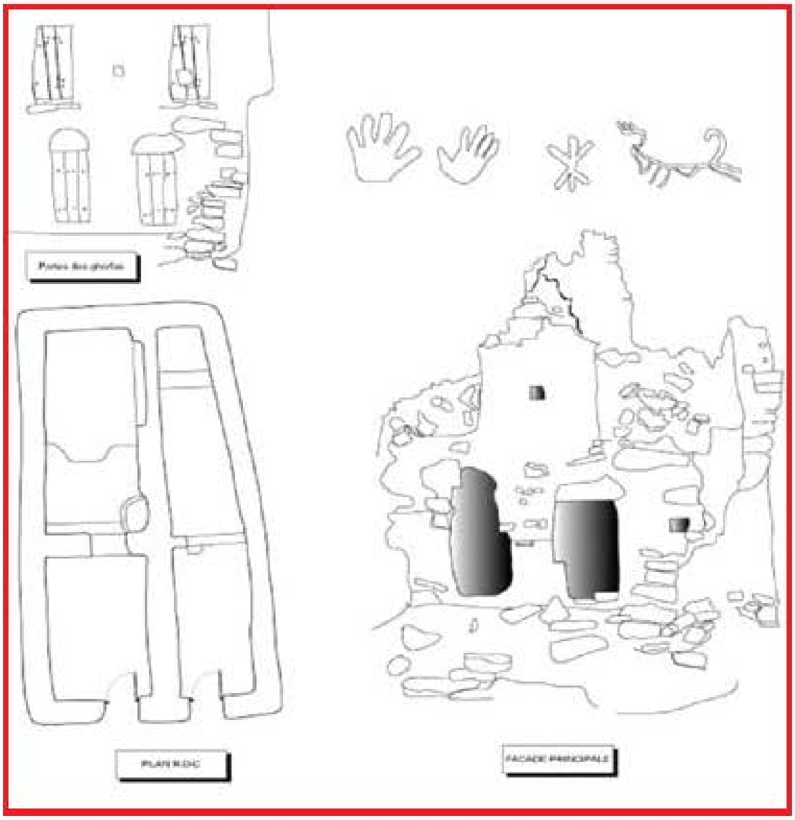
1 - الفضاء الجغرافي والمعماري:

تتموضع العلامات والرموز داخل القصور والقرى بالجنوب الشرقي للبلاد التونسية، وهي منطقة شاسعة مكوّنة من ثلاث وحدات تضاريسية كبرى:

- سهل الجفارة الذي يمتدّ من الجبل إلى ساحل البحر، متّسعا تدريجيا من الشمال إلى الجنوب، وتتخلّله بعض النتوءات والمنخفضات والوهاد التي تسمّى محليّا "الرّخم" و"قلب البل".
- الجبل وهو عبارة عن سلسلة من المرتفعات الوعرة في شكل مقوّس تمتد من جبال مطماطة شمالا إلى جبال نفوسة ببلاد طرابلس بليبيا جنوبا، وتغطّي هذه المرتفعات التي يبلغ ارتفاعها 650م بلاطة من الكلس يفوق سمكها 50 متر.
- الظاهر وهي هضبة مترامية الأطراف تعلوها طبقة من الكلس ترتفع تدريجيا من الغرب إلى الشرق لتنتهي عند سفح الجبل، في حين تغمر رمال عرق الشرق الكبير الجزء الغربي من الهضبة.

مناخيا تنتمي المنطقة إلى الصنف القاري شبه الحراري القاحل، وتقع جميعها داخل خطّي التساقطات السنوية 100مم- 200مم. وقد عرفت المنطقة المدروسة حضورا بشريا منذ فترات ما قبل التاريخ كما تشهد على ذلك الرسوم الجدارية التي تصور مشاهد من الحياة اليومية ونماذج من الحيوانات لا سيما بمنطقة غمراسن.

إنّ هذه القصور لا يمكن أن تفهم خارج هذا الإطار الجغرافي بخصائصه الجيولوجية والتضاريسية والمناخية، فالثقافة تبدو هنا ملتصقة إلى حدّ الانصهار في الطبيعة، لذلك عادة ما تصنّف هذه الفضاءات المبنية إلى قصور جبلية وأخرى سهلية، أمّا الأولى فهي الأكثر امتدادا وتعقيدا وعراقة، وتتّفق أكثر الدراسات على أنّها تعود إلى الفترة التي أعقبت الفتوحات الإسلامية لبلاد إفريقية لا سيما بعد الغزو الهلالي، غير أنّ هذا التاريخ الذي ينطوي على خلفية إيديولوجية بالنظر إلى أنّه يكرّس الثنائية القائمة بين العرب والبربر تعرّض إلى نقد وتشكيك من قبل عدد من المؤرخين الذين يرجعون هذه القصور والقلاع إلى الفترات السابقة لدخول الإسلامية ولا سيما الفترة الرومانية، ففي تلك المناطق القصية المنيعة شيّد البربر قراهم، فإذا



هي قلاع وحصون طبيعية عصيّة على الطامعين والغزاة، وبالتالي تعبّر العمارة الجبلية عن إحدى الآليات الدفاعية التي استخدمها الأمازيغ أو البربر، السكان الأصليون للبلاد، للمحافظة على كيانهم الثقافي والاجتماعي.

بينما تعود القصور السهلية إلى فترات حديثة ومعاصرة، وقد ارتبط ظهورها بالاستقرار وبتزايد تمركز الدولة وتطوير آليات رقابتها على المجال الترابي، بما أضعف إمكانيات البقاء بمنأى عن سلطتها، حتى أن الاستعمار الفرنسي قد شجّع على تشييد بعضها بتوفير الأراضي المناسبة لذلك مجّانا، ممّا مكّن من إنشاء جيل جديد من القصور مثل قصر المرّة التابع لفرع من قبيلة العمارنة (سنة 1903) وقصر الشقائق للزرقان (سنة 1907) وقصر بوقفّة وهنشير الفرش لفروع من قبيلة الجليدات (سنة 1910)، رغم أنّ الاستعمار قد قام بتخريب الكثير من القصور القديمة والتي أشارت إلى بعضها المصادر المكتوبة[5]، كلّ من الأب "أندري لويس"، وتالسهلية لتوطين القبائل ومن ثمّة إخضاعها.

أمّا من الناحية الوظيفية، فالصنف الثاني يكاد يقتصر على الخزن (مواد غذائية بدرجة أولى ومصنوعات وأدوات بدرجة ثانية)، في حين يجمع الصنف الثاني بين الخزن والسكن والحماية ويكون فيه القصر جزءا من نسيج معماري متكامل هو القرية التي تسمى «البلد» مثل الدويرات وشنني وقرماسة، وتتألف القرية من ثلاثة طوابق ينقر كلّ منها في طبقة صخريّة تسمّى «الرّصفة»، ويعلوها القصر الذي هو عبارة عن مخزن جماعي.

2 - تقنية الرسم على السقوف.

على خلاف ما يبدو في أكثر الأنماط المعمارية القديمة والحديثة أين تكون الزخارف والنقائش تالية لعملية البناء، فإن الرسم في هذه الفضاءات التقليدية والذي يتموضع عادة على العقود والأقبية يبدأ مع عملية التسقيف على النحو التالي:

بعد إقامة الجدران حسب الارتفاعات المطلوبة اعتمادا على المواد المحلية التي هي أساسا الحجارة والجير والجصّ، يتم المرور إلى المرحلة الإنشائية الأصعب وهي رفع السقف المكوّن من قبوطولي أو أكثر يسمى " الكمرة"، فتشدّ الجدران إلى بعضها البعض طوليا باستخدام خشب النخيل المعروف بالصنّور لتكون غطاء له وظيفة هيكل الإسناد على امتداد الغرفة يساعد شكله المستدير على توزيع الضغط على كل الجدران. ثم توضع طبقة من الرمل أو الجصّ المحلول في الماء على كامل مساحة سطح القبو الخشبي عندها فقط تباشر عملية الرسم باستخدام اليد أو الأصابع أو قضيب أو حتى بعض الأدوات كالمطرقة والفأس وذلك حسب الأشكال المراد الحصول عليها أو تدوينها، فإذا كان المطلوب رسما تجسيديا يوضع العنصر أو العضو المعني كالرجل أو اليد على الرمل أما إذا تعلق الأمر بالكتابة أو الزخرفة فتخط كذلك بإصبع اليد أو بعود يلعب دور الريشة أو القلم مع فارق تقني واحد وهو أن الكتابة تقتضي أن تكون مقلوبة أي أن ترسم حروفها من الشمال إلى اليمين كي تقرأ الكلمة أو الجملة سليمة من تحت السقف. ثم تمرّر فوق مساحة الرمل طبقة من الجبس لتملأ التجويفات والأحافير قبل أن توضع فوقها الحجارة والملاط الجيري. وبعد بضعة أيام تلتحم فيها الحجارة ببعضها البعض ويتماسك السقف مكوّنا كتلة واحدة، تسحب الأخشاب فيبقى السقف مرفوعا وهو مزدان بالرسوم الناتئة عليه.

3 - تصنيف الرموز والعلامات:

إنّ كلّ ما خطّته يد الإنسان على الأسقف هو فعل رمزي يحيل بشكل أو بآخر على معاني مجرّدة تتخطّى أحيانا الواقع الحسّي الذي تنطلق منه. وعلى عكس ما قد يوحي به الظاهر الزخرفي والجمالي للعلامات والرموز، فإنّ الإنسان ماثل فيها بقوّة عبر كلّ تفاصيلها(6)، فمواضيعها تتمحور حول الإنسان في إطاره البيئي الملموس وضمن شروط الحياة الواقعية دون إغفال للتاريخ(7)، فنجد الكثير منها مستلهما من الحياة اليومية والطبيعية مع شيء من التجريد، ومع ذلك فهي تتطابق مع الطابع التشخيصي للفن البدائي والممارسات التشكيلية، وهي موزّعة بين موضوعات دينية وأخرى دنيوية حيث تتجاور بل وتتداخل مثلا عقود البيع والشراء وأدوات البناء بالأدعية والبسملة والتسبيح. لكن الفصل بينها غير موجود أصلا لأن كل ما هو دنيوي كان دينيا بالأساس وفق تعبير عالم الأديان ميرسا إلياد. لكن من الناحية الشكلية يمكن توزيع الرموز والعلامات ضمن الأصناف التالية:

3-1 النقائش الخطيّة: هي كتابات باللغة العربية تنقسم إلى صنفين:

- **نقائش خطيّة دينية**: استخدمت لتمجيد وتعظيم اسم الله وفق صيغ مختلفة مثل " ما شاء الله" " الحمد لله" " الله أكبر"، " بسم الله الرحمان الرحيم".
- **نقائش خطيّة دنيوية**: يمكن توزيعها حسب وظيفتها إلى نقائش تعريفية تقدّم أسماء البنائين وأصحاب الغرف، وأخرى تذكارية عادة ما تسجّل تاريخ البناء معتمدة في ذلك على تاريخ وفاة الرسول الكريم. كما تعرّف بعض النقوش بأصحاب الغرف مثل " ايد عمر بن علي" و" عبد العزيز المقدّم". وهي بذلك عبارة عن وثيقة ملكية. كما تخلّد أسماء البنّائين باستخدام الصّيغة اللغوية " صنع فلان بن فلان" والتي من خلالها يتسنّى لنا معرفة هويّة كلّ منهم، من ذلك أنّ الكثير منهم ينحدرون من كيانات قبلية عربية الأصل مرتبطة بمجال جغرافي مجاور أو حتى بعيد نسبيا كجزيرة جربة مثلا، بما يدلّ على التواصل والتفاعل بين القرى الجبلية والفضاء الجغرافي والاجتماعي الواسع المدرجة فيه.





والغايات من الكتابة متعدّدة منها التوثيق الوقاية والحماية وتحصين الغرف بنوع من السحر المقبول دينيا لا سيما وأن الأمر يتعلق بمكان لخزن الطعام الذي كما هو معروف يحاط بالكثير من قواعد الحماية والتأصيل الروحي بما يجعله مباركا نافعا ليس فقط عند استهلاكه وإنما من البذرة إلى المائدة مرورا بعملية الحفظ والخزن. وفي بيئة صحراوية جافة شحيحة بأمطارها وخيراتها يكون حسن التصرف في الطعام لتأمين توفره مطلبا استراتيجيا تسخر كل الأدوات بما في ذلك السحرية منها للسيطرة عليه.

2 3 الصور:

تجسّد مظاهر من الحياة اليومية المألوفة مثل أدوات الزراعة كالرحى التقليدية والمنجل والمعول والمذراة كما تجسد بعض المنتجات الحرفية كالحلي والقلادة والخاتم والخلال المستعمل لشد أطراف مئزر المرأة المعروف بالملاءة (الملية) والسكين والخنجر ومن عناصرها أيضا الألعاب الشعبية لا سيما لعبة الخربقة والحيوانات لا سيما الثعبان والسلحفاة وأعضاء الجسم خاصة اليد والقدم والعين.

3 3 الأشكال الهندسية والزخرفية:

تمثّل السجل الطاغي على هذه الرسوم حيث تتوزّع أغلب الغرف والقصور بكثافة لافتة تكاد تحتكر مساحة الفضاء التشكيلي ويتكوّن سجلها من عناصر المثلث والمعينات والمربع وخطوط منحنية ومنكسرة ونقاط متعامدة أومتقاطعة ونجوم خماسية أو سداسية ذات خطوط مستقيمة فضلا عن الأقواس والقباب والمدرجات التي ترمز إلى الشكل العام للغرفة.

4 - المرجعية الشعبية للعلامات والرموز ودلالاتها:

من البديهي أن تنسب هذه العلامات والرموز إلى الثقافة الشعبية ليس فقط لأنها تدرج ضمن العمارة المحلية الصحراوية الواقعة بالمناطق النائية عن المراكز الحضرية التقليدية، ونحن نعلم أن تصنيف الثقافة الشعبية كثيرا ما يتمّ على أساس اتصالها بالريف مقابل المدينة مركز الثقافة العالمة، ولكن أيضا لانتمائها إلى المدوّنة الرمزية الشعبية المستخدمة على محامل مختلفة كالفخار والمنسوجات والجلد والألياف النباتية، أين تكرّر فيها الأشكال الهندسية نفسها كالمعينات والمثلثات والخطوط المنكسرة.

في حين أنّ بعض الرموز والعلامات لا سيما اليد المفتوحة والعين والسمكة تؤلف جزءا من استخدامات شعبية أوسع تتجاوز الممارسة التقنية في إطار التقاليد الحرفية المتوارثة لتشمل العادات الطقوسية الاجتماعية والدينية





بأنواعها ممثلة نماذج قائمة بذاتها يعاد إنتاجها واستعمالها وفق الحاجات والمناسبات وما نحتاج من إمكانيات إذ يتكرر النموذج الرمزي عينه هنا وهناك محافظا على جوهره الدلالي وإن تعددت تجسيداته الصورية من حيث التصميم وأسلوب التقنية وحسبنا هنا أن نذكر بعض الأمثلة :

الجسد، يحضر عبر بعض أعضائه التي تكاد تختزلها اليد والقدم اختزالا، وإن فرضته أسباب تقنية مرتبطة باعتماد الخوصة في وضع الرسوم، وهو أسلوب يصعب أو يستحيل تطبيقه على أكثر الأعضاء، فإنّه أيضا محكوم بالهوية الرمزية للأعضاء الحاضرة.

وحسبنا الوقوف عند اليد التي تعرف بالخمسة في تونس ويد فاطمة لدى الأروبيين، فهي دون أدنى مبالغة العنصر الرمزي الأكثر استخداما حيث لا تكاد تخلو منه أية ممارسة طقوسية ذات صبغة احتفالية علاوة على المنتجات الحرفية، ففي احتفال الزواج ترفع العروس كفي يديها وتدور سبع دورات متتالية في ما يعرف بالجلوة وسط أهازيج وأغاني نسائية خاصّة منها التالية:

جلّيها يا ماشطة ما تقول جلّيت
لا هي دونيّة ولا انخلّيها في البيت

كما يلطّخ كفّ اليد بالحنّاء لترسم على جدران الزوايا والأضرحة دون أن ننسى الرسم على البلّور والنّسيج أين تظهر اليد مطلوقة مفتوحة، وهي تستعمل كطلسم أو تعويذة للوقاية والحماية من حسد أو سوء طالع أو أيّ أذى محتمل. لهذا ترد ضمن جملة سحرية طقسية " خمس وخميس عين الحسود فيها عود " التي كثيرا ما تردّد في الاحتفالات فتقطع أصوات الغناء والعزف أو تعلوها بوتيرة يعتقد أنها مناسبة لتأمين سلامة المحتفى به وأهله.

ثمة اختلاف في تفسير الصورة الرمزية لليد، فهناك من يردّها إلى ما تنطوي عليه من فضائل وأسرار كعضو خاص من الجسد قد زوّد بطاقة سحريّة، " فاليد فاتحة الجسد، وعلى مساحتها يمكن قراءة كلّ حكاياته وفكّ أسراره "(8)، وهذا المفهوم هو الذي دفع إلى إحاطة اليد بوضع رمزي مميّز وإلى تشكيل منظومة ثقافية كاملة في تمثّلها واستخدامها مثلما يبدو في تقاليد قراءة الكف المنتشرة في الثقافة الشعبية حيث يعتقد أنّ الإنسان كتاب مخطوط على راحة يده. بينما يرى آخرون أنّ قيمتها الرمزية تلك ناجمة عن الاقتران بالعدد خمسة المساوي لعدد أصابع اليد. وكما هو معلوم، تلعب الأرقام والأعداد دورا كبيرا في التقاليد الشعبية إذ هي ليست مجرّد قيم عددية محضة، وإنما أيضا دلالات رمزية مما يدفع إلى التعامل معها بحذر وحكمة. وفق التفسير الثاني فإن الرقم خمسة سرعان ما امتصّ السلطة السحرية لليد(9)، فأصبح بديلا

عنها آخذا منزلة التابو (المحرّم)[10]، حتى أنّه لا يتلفّظ بإسمه، وإن حدث ذلك، فينبغي أن يصدر أو يردف بصيغة لغوية وقائيّة مثل قولهم "حاشا عينيك" أي بعدت عيناك عن أذاه، وبالتالي سلمت منه.

كما أن التمائم والتعويذات يمكن أن تأخذ إسم الخمسة كنوع من الإستعارة المؤسسة على الوظيفة الأساسية للخمسة بوصفها أداة سحريّة للتوقّي من الشرور.

ويستأثر الصنف الحيواني بحضور واضح ضمن مدوّنة الرموز والعلامات المستخدمة من خلال الثعبان الذي يمثل نموذجا رمزيا مألوفا في الثقافة الشعبية، إذ يبرز من خلال التصوير الشعبي في إطار الرسم على الزجاج وفي الحلي التقليدية فضلا عن المنسوجات كما يتواتر حضوره في المأثورات الشفوية كالأمثال والحكايات الشعبية بأنواعها ومناقب الأولياء وكراماتهم والأحاجي.

يمثل الثعبان كما يقول باشلار "صورة مركبة أو بالأحرى مركبا من التخيل"[11]، لهذا لا تنتهي الحكايات المثيرة حوله.

وهو يستمد قوته الرمزية من التصاقه الشديد بالأرض بحكم اعتماده الزحف في تنقله بما يجعله أكثر الحيوانات بريّة le plus terrestre، ويندرج رمزيّا ضمن مخصّبات الأرض تماما كالماء.

وبحكم طبائعه البيولوجية، فهو يمثل همزة وصل بين المملكة النباتية والمملكة الحيوانية[12]، بما خوّل له وظيفة الترميز إلى ما في الأرض من تجدّد وحركة ودفائن واقفا بذلك على طرفي نقيض مع الطيور التي تحيل على العالم السماوي.

وقد أفردته المعتقدات الشعبية بتصوّرات وتخيّلات وطقوس خلعت عليه مسحة أسطورية مثيرة لمشاعر الخشية والدهشة، فكانت تلك القواعد السلوكية التي وضعت لحسن التعامل معه والتي أخرجته من هويته الحيوانية لتصنّفه ضمن الجان[13]، ولأنّه كذلك فهو يمثّل وظيفة خاصة بالنسبة إلى العوالم الأسطورية عادة ما تقترن في المعتقد الشعبي بحماية الحجب والأسرار، فنجد أصناف الثعابين في الحكايات الشعبية تنتصب لحماية الكنوز ودفائن الأرض وللبرهنة على كرامة الأولياء والصلحاء من رجالات التصوف الشعبي.

غير أنّ هذه المنزلة يتقاسمها في الحقيقة مع طائفة كاملة من الحيوانات على غرار السمكة التي تحضر في هذا الفضاء حضورا يتطابق مع أهميتها في التمثّلات والتقاليد الشعبية العلاجية والسحرية، واستدعاء السمكة بوصفها ملمحا زخرفيا في الغرف والقصور الجبلية هو استدعاء للطاقة الرمزية المزدوجة التي يعتقد أنّها تكرّسها، فهي من جهة عنصر سحريّ مدمّر يوظّف كطلسم وقائي من كلّ أذى وشرّ، ومن جهة أخرى، وبحكم طبيعتها المائية، فإنّها تجسّد الخصب والحياة بما يفسّر أهميتها الشعائرية في احتفالات الزفاف ولا سيما في ما يعرف "السابع"، أي اليوم السابع للزواج أين تحضر سمكة كبيرة لتجرّ وتقفز عليها العروس وسط زغاريد النساء، قبل أن يطهى طبق تقليدي هو الكسكسي الذي ينبغي أن يكون بالسمك في هذه المناسبة تحديدا.

تكوّن السمكة والثعبان رفقة السلحفاة الثالوث الحيواني المقدس في الثقافة الشعبية، وهي، وإن كانت تتماثل في الكثير من المحتويات الرمزية، فإنّ كلاّ منها يختصّ ببعض الدلالات طبقا لخصوصياته التشريحية والفيزيولوجية وما تثيره من تأويلات، فالحاوي لا ينفصل عن المحتوى كما يشدّد على ذلك "جلبير دوران" في أنثروبولوجيته الرمزية.

وإذا ربطنا المعطى الإتونغرافي الخاصّ بما هو أنثروبولوجي وتاريخي عام وجدنا هذا التقديس كثيرا ما اعتبر استمرارا لممارسات وثنية أين كانت عبادة الحيوانات شائعة في إطار "الطوطمية" التي هي الشكل الأولي للدين كما



يقول دوركايم[14] وأنّ البربر كانوا قد اتخذوا من الثعبان والسلحفاة والسمكة طوطمات لهم[15]، ودون سقوط في نظرة تطورية تختزل كلّ شيء في الماضي وانغلاق داخل مفهوم الطوطمية الذي بيّن "شتراوس" تهافته[16]، فمن الواضح أن الأمر أكثر من مجرّد عنصر حيواني محدّد استخدامه بخصائصه التشريحية والفيزيولوجية الحقيقية، وإنّما هو محكوم باستيهامات وتمثّلات ودلالات محدّدة لا تكفّ عن التشكّل وإعادة الانبعاث، "فالعلاقة بين المجموعات البشرية والأنواع الحيوانية مجازية"[17] وإن اتّخذت تمظهرات مادية نفعية في سياق الحياة اليومية، إذ أنّ الرمزي والوظيفي يتكاملان.

أما إذا نظرنا إلى طائفة الرموز والعلامات الهندسية فسنجدها بدورها متغرسة في الثقافة الشعبية كما يتبين من خلال شكل الصليب + الذي هو من أكثر العلامات والرموز حضورا حيث تزدان به أسقف الغرف بهذه القرى الجبلية كما تزدان به الأجساد عبر الوشم والفخار اليدوي والمنسوجات الصوفية). وبحكم تماثله مع الصليب، فقد أرجعه البعض مثل "كارتون" إلى المسيحية التي سيطرت على البلاد مدى قرون قبل دخول الإسلام. لكن هذه النظريّة قائمة على التخمين أكثر منها على وقائع وبراهين، لهذا فقد رفضها "فوبير" في دراسته المعروفة حول الوشم معتبرا أنّها من أصول بربرية[18]، علما بأنّ هذا الشكل يمثّل أحد حروف الأمازيغية أو اللّوبية المعروفة، ويقابل حرف التاء (ت) في العربية وحرف T في اللاتينية. وتلعب هذه العلامة وظيفة سحرية بقدر ما هي جمالية، إذ تكوّن أداة فعّالة للوقاية والحماية، وفي نفس الوقت عنصرا للزخرفة أو الزّينة حسب إطار الاستعمال.

وفي صنف الأشكال النباتية يمكن أن نستند إلى النّخلة التي تسجّل حضورها عبر جريدها الذي يتّخذ هيئات مختلفة لا تتقيّد بمحاكاة حقيقة للشّجرة، وإنّما تستلهم منها صورة الجريد تقنية زخرفيه توشّح بها أشكال مختلفة كالعقرب والمعين والخطوط المستقيمة والمنكسرة. وهي، وإن كانت عنصرا مألوفا في البيئة الصحراوية، فإنّها تحوّلت بفضل اخضرارها الدّائم إلى صورة رمزيّة تختزن

معاني الديمومة والحياة مما يفسر وظيفتها الطقوسية في الكثير من المناسبات مثل احتفالات الزواج والأعياد حيث تزدان بها جدران الساحات والزوايا والأضرحة حاملة وظيفة تبشيرية.

5 - التداخل بين الثقافة الشعبية والثقافة العالمة

5-1 مستوى الممارسة التقنية

إذا نظرنا إلى مدوّنة الرموز والعلامات من وجهة نظر تقنية أي بوصفها تشكيلات ترسم وفق مهارات ومواد سبق شرحها وجدنا أنها لا تمثل أسلوبا تنفرد به الثقافة الشعبية في هذه المنطقة ذلك أنّ استخدام الجصّ في الأسقف والجدران للرسم عليه كتابة وزخرفة يعد جزءا من التقاليد المعمارية والفنية العريقة المعروفة بالبلاد مع فارق أساسي هو أنّ طبقة الجصّ لا توضع هنا مباشرة فوق هيكل البناء لترسم فوقها منذ البداية الأشكال المرغوب فيها قبل أن توارى بطبقات من الحجارة والملاط الجيري كما يقع بالنسبة إلى القصور الجبلية وإنما يتم استعماله بعد استكمال هيكل البناء حيث تكسى الجدران والسقوف والقباب بطبقات من الجصّ قبل أن تباشر عملية النقش التي تسمّى «نقش حديدة» ذلك أن الرسم يتمّ عبر الحفر والنحت بينما يعتمد في الثقافة الشعبية الصحراوية على أسلوب القولبة le moulage بملء الفراغات بملاط الجصّ أو الكتابة العادية.

لكن في الحالتين المادة واحدة والفضاء التشكيلي المستخدم نفسه مع اختلاف واضح في المهارة والإتقان والتفنّن، وتلك صفة جوهرية كثيرا ما تجرى على أساسها المقابلة بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية لا سيما في الحقل الفنّي، فمقابل الفنّ النخبوي الرفيع، حيث الاستهلاك المادي والرمزي للأعمال الفنية يعدّ من التمظهرات الراقية للرفاه[19]، بما يضاعف الاهتمام بالشكل والتفنّن إلى حدّ التعقيد تحقيقا للتفرّد الفنّي الذي يكرّس نمطا من الجمالية «تمثّل تعبيرة عن تمييز لوضع داخل الفضاء الاجتماعي»[20]، هناك الفنّ الشعبي المتّسم ببساطة وسذاجة وعفوية لفتت إليه الأنظار، حتى أنّ اكتشاف الثقافة الشعبية كثيرا ما تحقّق عبر مدخلها الفنّي كما يبدو في بلورة مصطلح الفنون الشعبية منذ القرن الثامن عشر بأوروبا تحت تأثير النزعة الرومنسية، بل إنّ مصطلح الفولكلور نفسه قد التصق بالتعبيرات الفنية عبر التركيز على الأدب الشعبي.

طبعا ليس هنا المجال لإجراء مقارنة على مستوى الرموز والعلامات المرسومة على الجصّ بين القرى الجبلية وتلك التي نجدها في القصور والدور الفاخرة بالمدن العتيقة والتي تنتمي إلى الفئات الحضرية البورجوازية، وإنّما المطروح هو تعقّب توزّعها وتموضعها بين المدوّنتين (الشعبية / العالمة أو الرسمية)، فالكثير من العناصر تتكرّر هنا وهناك، ولعلّ من أهمّها النجمة الخماسية والنجمة السداسية والخطوط المنكسرة والأشكال الهندسية والامتدادات الشعاعية دون أن ننسى الخطّ الذي ظلّ يكوّن في حدّ ذاته حقلا فنيّا ورمزيّا تعتمل فيه مختلف نزعات الثقافة العربية الإسلامية بذاكرتها ومخيالها ورؤياها الكونية، مماّ يعني وجود سجل تشكيلي ورمزي مشترك يؤكد وحدة المرجعية الثقافية.

5-2 حضور الثقافة الرسمية في مدونة الرموز والعلامات الجبلية

لئن بدت مدونة الرموز والعلامات مهيكلة معماريا داخل فضاءات مغلقة في مناطق نائية طوقتها الجبال فعزلتها في قلاعها المنيعة، فإنّ الكثير من عناصرها تكشف عن نوع من الانفتاح والتواصل الأنثروبولوجي مع الثقافة العالمة كما يتجلّى في التمظهرات التالية :

- **استخدام الكتابة :** كثيرا ما توضع الكتابة بوصفها الحدّ الفاصل بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية، بل إنّها تغدو مقياسا تصنيفيا، فيتمّ الحديث عن ثقافة مكتوبة مقابل ثقافة لا

مكتوبة أو شفاهية. غير أنّ مدوّنة العلامات والرموز المعروفة الكثير منها مشكّل من الكتابة على امتداد فضاء سقف الغرف والقصور. فنجد فيها الشعر وأسماء البنائين والملاّكين والمواعظ والحكم والبسملة والأدعية والتواريخ وغيرها من المحتويات، فالثقافة الشعبية تستخدم بدورها الكتابة، لكن ليس فقط باعتبارها مجرّد تقنية للتدوين، وإنّما أيضا باعتبارها إطارا يمنح أفقا جديدا للتعبير والتواصل ضمن بيّنة المتخيّل الشعبي دون تقيّد صارم بضوابطها اللغوية والنحوية. كذلك فهي تقرأ أحيانا مقلوبة بحكم أنها مكتوبة من فوق السقف رغم أنّه من الممكن أن تكون سليمة لو رسمت مقلوبة، أي من الشمال إلى اليمين كما يلوح في الكثير منها، كما تتواتر فيها الأخطاء بأنواعها (صرفية، نحوية)، بل إن لغتها تكون أحيانا من الدارجة المحليّة، فالكتابة هنا مزوّدة بإيحاءات تصنع منها عنصرا زخرفيّا وأداة وقاية وطاقة إضافيّة في الترميز بل والفعل كذلك، ولا شكّ أنّ هذا الجمّ من الوظائف مستمدّ من مفهوم اللغة وارتباطها بالنصّ القرآني في الثقافة العربية الإسلامية، حتى أنّ المتصوّفة ذهبوا إلى أنّ « الوجود بمراتبه ومستوياته قد تجلّى في القرآن من خلال وسيط اللغة»[21].

وقد أفضى هذا التصوّر إلى بناء معارف خاصّة في التعاطي مع اللغة أطلق عليها ابن خلدون « علم أسرار الحروف، وهو من تفاريع علم السيمياء»[22]، وتقوده فكرة جوهرية مفادها أنّ « طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأسماء»[23]، من هنا نفهم التوظيفات السحرية المكثّفة للكتابة من حيث هي تجسيد ماديّ للغة، فكثيرا ما تتّخذ الأحجبة هيئة نصوص مكتوبة، لكنّها تبدو أقرب إلى طلاسم تشكّل وتوزّع فيها الكلمات على مساحة الورق وفق تناسب عددي ونوعي معلوم، فتحضر فيها الجداول والتفريعات حيث تعاد صياغة الكلمات ضمن معادلات حسابية خاصّة اعتقادا بأنّ للحروف طاقاتها الخفيّة التي بفضلها يمكن أن تفتح سبلا وآفاقا لا حدود لهما.

إنّ الكتابة هنا تؤلّف عملية مركّبة تتحقّق في إطار طقوسي من الانصهار بين الرمزي والوظيفي والشكل والمحتوى، فكلّ عنصر فيها غير قابل للحذف والاستبدال بما في ذلك حبر الكتابة المعروف بالصّمغ والذي يدخل في إعداد الوصفات العلاجية في الطب الشعبي.

والكتابة في هذا الإطار الخاصّ، تبدو مستعجلة، فهي لا تنجز على مهل وفق نصوص معدّة سلفا كما يقع في الثقافة العالمة، وإنّما كثيرا ما تكون من وحي اللّحظة بما يجعلها أشبه بالخاطرة ومكاشفة الذات في لحظة عابرة. كما تتميّز بالاقتضاب الشديد، فترد من حيث الشكل النحوي، على هيئة كلمات مفردة، أو تراكيب جزئيّة أو جمل قصيرة. غير أنّ اختزالها يقترن بالتكرار: تكرار الصيغ المكتوبة عينها وكأنّها نشيد يردّد، ولعلّ ذلك يعكس تأثير الذائقة السماعية الملتصقة بالثقافة الشفاهيّة في ممارسة الكتابة.

أمّا على الصعيد البلاغي، فإنّ التكرار هو نوع من التأكيد، واستنساخ الرموز والعلامات المكتوبة وإن كان يدخل في بناء الفضاء التشكيلي بما يمنحه من تواتر وإيقاع فإنّه يساهم في تثبيت المعنى تماما كنفي للزمن ورجوع إلى زمن المقدّس إلاّ بالمحافظة على ما تدعيه أنه نموذجها الأصلي فيستعاد دوريّا بالصيغة عينها مهما تباينت السياقات وتعدّدت الجماعات.

ويمكن أن تعتبر رسم العلامات والرموز برمّتها ممارسة طقسيّة ليس فحسب لما تقوم عليه من تكرار وإيقاع رتيب يكوّن جوهر الطقس نفسه كما يقول كازنوف[24]، وإنّما أيضا لما يكتنفها من تجييش وجداني ومخيالي، لأنّها لا تكتفي بالتعبير عن الذّات وإنّما تترك توقيعها على المادة الصلبة شاهدا للتاريخ.

- السّمة التاريخية:

لطالما وسمت الثقافة الشعبية بمعاداتها للتاريخ، فهي وعبر ارتهانها إلى الذاكرة والخيال والأسطورة والمقدّس تتمرد على الزمن

الكرونولوجي في محاولة استعادة لحظة البداية بنماذجها الأصلية النقية، لهذا يتمّ فيها التلاعب بالأزمنة، فتسقط فترات تاريخية بأسرها من الذاكرة وتختلق أخرى ليضيع التسلسل الخطي للوقائع ويستبدل بآخر أسطوري يتمحور حول شخصيات وأحداث ترى فيها الجماعة تاريخها الحقيقي، ضمن هذا التصوّر الشعبي للتاريخ تغيب التفاصيل لأن الزمن الحقيقي هو زمن مطلق لا يتعلّق بالحيثيات الكرونولوجية بقدر ما يتحرّك ضمن أبنية مطلقة كما يتمظهر في الأسطورة وفي الحكاية الشعبية العجيبة. وكما لاحظ ميرسسا إلياد، «فإنّ الذاكرة الشعبية ترفض المحافظة على العناصر الشخصية والتاريخية للسيرة الذاتية لأحد الأبطال»[25]، إذ تمارس عملية أسطرة تحوّل الشخصية إلى جدّ مقدس بما يدمج الفرد في صنف نموذجي[26].

وتماما كذكرى الشخصيات، لا تستطيع ذكرى الوقائع الصمود طويلا أمام فعل التآكل التاريخي، طالما أنّ «الذاكرة الشعبية تشتغل بواسطة بنيات مختلفة تتمثّل في الأصناف بدل الأحداث والنماذج بدل الشخصيات التاريخية»[27].

وإذا كانت الذاكرة تحريفية وانتقائية بطبيعتها كما يقول هالفاكس، فإن فعلها ذاك يظهر خاصة في علاقتها بالزمن عبر التلاعب به، فيفكّك ويركّب من جديد بشكل يصبح فيه الماضي خلقا واختلاقا مستمرين أكثر منه امتدادا تاريخيا حقيقيا في الحاضر عبر الذاكرة.

لكن مدونة العلامات والرموز الشعبية في هذا الفضاء الذي نحن بصدده فيها احتفاء استثنائي بالزمن الكرونولوجي على غير ما جرت عليه العادة في الثقافة الشعبية، إذ تتعدّد القرائن اللغوية والعددية الدالة على أزمنة بعينها، فإذا نحن إزاء ضرب من التأريخ تذكر فيه تفاصيل الأحداث والشخصيات والمناسبات في إطارها التاريخي الحقيقي بدقة متناهية.

والواقع إن علاقة الثقافة الشعبية بالتاريخ شديدة الالتباس، ذلك أنّ تمرّدها عليه لا يعني تحرّرها منه أو أنّها لا تعبأ به، بل العكس تماما لأنّها عمليّا لا يمكن لها أن تتموضع خارج الزمن، فهو الإطار الحقيقي للوجود الإنساني كلّه، بقي أنّه يتمّ تمثّله والتعامل معه في الثقافة الشعبية عبر إدراجه ضمن بنى زمنية أكثر إطلاقا بما يمكّن من الاستيعاب الرمزي للزمن الكرونولوجي الفيزيائي اتّقاء لشرّ سطوته وعبثيته، من هنا تولّدت تلك النزعة إلى الأصول والبدايات التي تكرّسها الأساطير التأسيسية في محاولة لصياغة تاريخ مقدّس قائم على النماذج والمثل أكثر من الوقائع والشخصيات المألوفة، وهو ما ينزّل الجماعة منزلتها في الزمن الحياة والكون.

ومع ذلك فإن التفاصيل المثبتة على الأسقف تجسّد تاريخا دنيويا كرونولوجيا مقابل تاريخ مطلق مقدّس حيث يتجلّى الاهتمام بتدوين أحداث وأشخاص وعناصر من المحيط المحلّي ليصبح السقف سجّلا حقيقيا يمكن الاعتماد عليه في كتابة تاريخ هذه المجتمعات المحلية، بما يدفعنا إلى مراجعة نقدية لنظرية احتكار المجتمعات الحديثة للمعرفة التاريخية وإلى القبول بإمكانية كتابة تاريخ وضعي حتى في ظلّ غياب مصادر مكتوبة كما الشأن في المجتمعات الشفاهية طالما أن لها هي الأخرى تاريخها المحفوظ في محامل غير كتابية كالوشم على الجسد والرسوم الجدارية والمنظومات الشعائرية ومجموعات الأثاث وسائر المنسوجات التقليدية والممارسات الشفاهية.

- البعد العقلاني :

ليست هذه الرسوم ممارسة لا طائل من ورائها يمكن اعتبارها مجرّد تهويمات وانفعالات يائسة مبعثها الشعور بالعجز أمام الطبيعة وقسوة الحياة، بل إنّها تتأسّس على ضرب من العقلانية حتى بمعناها الأداتي، أي ليس كفاعلية ذهنية وتمثّل منطقي مجرّد للعالم، وإنّما بوصفها أداة لمعالجة موضوعات ملموسة ترنو إلى تحقيق

أهـداف عملية، فمـن حيث هي ممارسـة تقنية، تتجلـى في العلامـات والرموز معـارف ومهارات فنيـة ومعماريـة متعلّقة بحـذق اسـتخدام المواد الطبيعيـة المتوفّـرة، فالجير والجبسـ أو الجصّ والحجـارة والتراب والأخشـاب، وهي العناصـر الأساسية التي تدخل في مفردات العمارة الجبلية التقليدية، تستخلص من المحيط الطبيعي المحلي وفق أساليب معلومة أنضجتها خبرات الأجيال، دون أن ننسـى المبادئ التشكيلية التي تقود تنفيذ الرسوم كالتناظر والتوازن والمقابلات.

ولئـن تعلّـق الأمر بنشـاط رمـزي في ظاهره بحكم أنّ هذه الرسـوم لا علاقة لها بالاعتبارات الإنشـائية للبنـاء، فإنّهـا لا تخلومـن الأبعـاد الوظيفية بما أنّها لا تقطع صلتها بواقع الجماعة، وإنّمـا تتداخل معه مسـتجيبة لتحدياته، فتنهض بوظيفـة التوثيق للأحـداث والأشـخاص حافظة الذاكرة الجماعية من التلف والنسـيان وتسـجّل العقود والعهـود تنظيما للمعامـلات والعلاقات، وحتى العلامات والرموز السـحرية هي مسـالك للوقايـة والحمايـة تحقّق أهدافـا واقعية في نظر الذين يعتقدون فيها، وهي في الجملة تحرص على أن تسـتمدّ عناصرها من الثقافة العالمة الرسمية حرصـا يبعد عنها الشـكوك في شـرعيتها، فثمّة وعي بهيمنة الثقافة العالمة وبأنّ التنصّـل منها أو مناهضـتها لا يعنيان سوى الهامشـية واستباحة الجماعـات التي تتبناهـا رمزيـا واجتماعيا، إذ ينبغـي ألاّ نتغافل عن سـياق التنازع بين الكيانات الاجتماعيـة القبليـة مـن ناحيـة، وبـين العـرب والبربر من ناحية أخـرى، فهناك نزعة عقلانية براغماتية تدفـع إلى عدم الخـروج عن القواعد الثقافيـة السـائدة والمتداولـة والتي هـي واقعيا قواعـد الثقافة العالمة التي تعتمـد اللغة العربية، حتى أنّنا لا نكاد نعثر على اللغة الأمازيغية ضـمن النقائش الكتابية رغم أنّها مازالت تسـتخدم إلى حدّ السـاعة في قريتي الدويرات وشننّي.

إنّ سـلب الثقافة الشـعبية صـفتها المنطقية العقلانيـة تعبـرّ عـن عمليـات الإقصـاء التـي مارستها الثقافة العالمة بحقّها أكثر منها توصيف لحقيقـة موضـوعية، ذلـك أنّ مقولـة العقلانية نسـبية وهنـاك بالأحرى أنـواع مـن العقلانيات على غرار ما بيّنه «فيبر» بمناسـبة تحليله لعقلنة الأفعال الاجتماعية حيث بيّن أنّ كلّ فعل اجتماعي قابل للفهم باعتبـار أنّ الأفراد الذين يقومون به يمتلكـون حدّا مـا من العقلانيـة، وبالتالي ينبغي تفهّـم ما يحـرّك عقلانيا هذا الفعـل، وهو يميّز بين نمطين من العقلانية: الأولى محدّدة بالغاية، أي أنّهـا تطمح إلى نتائج محدّدة، أمّا الثانية فهي محدّدة بالقيمة عبر الاسـتمداد والاسـتلهام من المثل والمعتقدات، ويمكن للنمطين أن يحضرا معا في السلوك الواحد[28].

ولم تعـد اليوم فكرة القطيعـة والتعارض بين الذهنيـة المنطقية والذهنية ما قبل المنطقية ذات قيمـة علميـة تذكـر بعدمـا تهدّم صـرحها تحت ضـربات النقـد المعاصـر في حقـل الاجتماعيات والإنسـانيات بوجـه عام. بـل إنّ الاتّجاه الطاغي في الأنثروبولوجيـا المعاصـرة يميل إلى التشـديد علـى التماثـل والتقاطـع كمـا تظهـره مدرسـة الإتنوسـيمولوجيا L'ethno-sémantique التـي تركّـزت جهـود الباحثـين في إطارهـا على جرد الأنظمة التصنيفية الخاصّة بكلّ ثقافة قبل تحليلها اعتمادا على المقارنات.

من هـذا المنظور، فإنّ هـذه الثقافة العالمة لا تختلـف في جوهرها العقلاني نوعيـا عن الثقافة الشـعبية، فالاختـلاف لا يمسّ سـوى الدرجات والأشـكال التـي علـى أساسـها يمكـن توزيعهما وترتيبهمـا، وآية ذلـك أنّ المفاهيم والتصـوّرات الكبرى هي في مجملها متماثلة حيث تسيطر عليها نزعة الأسـطرة والتقديس، فالمعـاني والمعتقدات الدينية تكاد تكون هي نفسها والرمزيات الكبرى المتعلقة بالحياة والخصوبة والموت والبعث والخير والشـر والطاهـر والنجس والجميـل والقبيـح، تتشابه وتتكرّر في إيقونات أصلية ثابتة، فلا يمكن الزعم بـأنّ الثقافة العالمة قـد أنتجت عقلانيتها بينمـا ظلّـت الثقافة الشـعبية حبيسـة خيالاتها،

فالاثنتان مترادفتان بنيويا، إنما الفرق أنّ كلاّ منهما يشغل سوسيولوجيا على مستوى مختلف عن الآخر، فإذا كانت الأولى تمثّل ما هو شامل ممأسس، فإنّ الثانية ترتبط بما هو محلّي خاصّ، والتمييز بينهما لا يتحدّد بالمضمون العقلاني للثقافة العالمة مقابل الطابع الخيالي الأسطوري لنظيرتها الشعبية، فهما يغترفان من الينابيع عينها، والتداخل بينهما أكبر من أن يحصر في جملة من الخصائص النوعية للثقافة العالمة التي تمتدّ إلى قلب الثقافة الشعبية لتخضعها لمنطقها ورؤاها العامة للقضايا الجوهرية للحياة، ذلك أنّنا حتى لو افترضنا وجود هوية أنثروبولوجية خاصة بكلّ منها، فإنّ هناك اتجاها مقابلا للتأثير، أي أن للثقافة الشعبية حضورها داخل الثقافة العالمة من خلال الطقوس والشفاهيات والأساطير ومختلف الصور المخيالية، وحسبنا لتأكيد ذلك الإشارة إلى إندراج ظاهرة الأولياء والزوايا والطرق الصوفية في الثقافة العالمة بعدما حظيت بالقبول من لدن الفقهاء كذلك الكثير من التقاليد الشفوية، لا سيما الحكايات الشعبية، التي أضحت جزءا من الأدب الرسمي بعدما أعيدت صياغتها ولعلّ مثل هذا التداخل هو الذي يفسّر نفور الأنثروبولوجيين من استخدام كلمة فولكلور باعتبارها تنهض على مسلّمة القطيعة بين الماضي والحاضر وبين مكوّنات الثقافة الواحدة، بحيث لم يكن يتصوّر ما هو موروث قديم إلاّ على هيئة رواسب باهتة وفق التحليل المعروف لتايلور الذي ظلّ مسكونا بهاجس مرعب من انبعاث السلوكات البدائية من جديد في العالم المعاصر(29).

لكن، وبعيدا عن مثل هذه الأحكام المعيارية والهواجس الإيديولوجية، فإنّ ما يتواضع عليه اصطلاحيا فولكلورا أو تراثا شعبيا يعدّ جزءا من الثقافة العامّة السائدة في مجتمع من المجتمعات، وهو لا يتمظهر كنظام رمزي مستقلّ، وإنّما في علاقة عضوية بالثقافة العالمة التي كثيرا ما تحدّد له ماهيته وحدود اشتغاله، وهويّة الثقافة الشعبية في عديد الأحيان هي مستنسخة مصطنعة وفق قواعد ومفاهيم الثقافة العالمة، فلا نجد فيها من الملامح والمكوّنات إلاّ بقدر ما تسمح به الثانية لتكون امتدادا لها حينا أو صورة مقلوبة عنها أحيانا فاقدة في الحالتين جوهرها بوصفها بنية رمزية مستقلّة، فتماما كالقطع الأثرية القديمة التي ينطوي استخدامها الاستهلاكي على دلالات ثقافية واجتماعية جديدة لا علاقة لها بقيمتها التاريخية الحقيقية، يعاد اكتشاف الموروث التقليدي بعد تجريده من أهم مقوماته في إطار ما يسميه «دي سرتو» «جمال الميّت»(30).

خـــاتمة

بقدر ما تنغرس هذه الرموز والعلامات في بيئتها المحليّة الشعبية متطابقة مع العزلة الجغرافية والتمايز الإثني للجماعات المرتبطة بها، بقدر ما تبدومتقاطعة في دلالاتها وفي الكثير من محتوياتها الرمزية مع الثقافة الرسمية السائدة، فهي لا تعدوأن تكون إحدى صيغها وليس معادلا لها،، فليس ثمّة استقلالية رمزية للثقافة، إنّها دائما تحت الرقابة(31). ومع ذلك فالثقافة الشعبية لها هوامش للمناورة والتحايل عبر ترسانة من الرموز والعلامات قادرة على مخاتلة الهيمنة السياسية والرمزية للثقافة العالمة وتجاوز المظاهر العيانية والظرفيات الآنية للكشف عن أعماق ثقافة المجتمع بل والإنسان كتجريد مطلق، فتحيل على المشترك الأنثروبولوجي خلف الاختلافات والتقسيمات، ذلك أنّ الرموز والصور لا تتحدّد ولا تتقيّد بحدود الثقافة وقيودها، و إنّما تحاول جاهدة البقاء حيّة باستمرار رغم تفسخ الشروط والبنى الموضوعية التي تحويها وتنتظم داخلها، ولعلّ هذا الحضور هو الذي حافظ على الثقافات مفتوحة(32).

كتب فازت بجائزة الأليكسو للتراث اللامادي ومكنز الفولكلور يتصدر القائمة

أحلام أبو زيد
كاتبة من مصر

نعرض في هذا العدد للكتب التي فازت بالجائزة العربيـة للتراث لعام 2014 والتي أعلنتها الأليكسـو في مايو الماضي في دولة الكويت. وقد خصصت الجائزة لأول مـرة في مجـال "التراث اللامـادي" ليتقدم لها عشـرات الباحثـين المتخصصين مـن مختلف أنحاء الوطـن العربي. وقد فاز بالجائزة الأولى كتاب "مكنز الفولكلـور" لمصطفى جاد (مصر) هـذا الكتاب الذي أثـار حراكاً علمياً فـي مجال الثقافة الشـعبية العربية خلال السنوات الأخيرة. فيما فاز بالجائزة الثانية كتاب "إعـادة إنتاج التراث الشـعبى: كيف يتشـبث الفقراء بالحياة في ظل الندرة " لسعيد المصري (مصر). أما الجائزة الثالثة فقد جاءت مناصفة بين كتاب "الصهبة والموشـحات الأندلسـية في مكة المكرمـة" لعبدالله أبكر(السعودية)، وكتاب "العادات والتقاليد في



دورة حياة الإنسان الفلسطيني قبل النكبة (1948)" لزكريا السنوار، وريا الزهار (فلسطين). وتضمنت الملفات المرشحة للجائزة عدداً من الأعمال التي حظيت بتقدير لجنة التحكيم لجودتها من حيث المنهجية والمحتوى العلمي والإخراج، إلا أنه لم يحالفها الحظ بالفوز بالجائزة، وقد أوصى أعضاء التحكيم بضرورة التنويه عن هذه الأعمال في حفل إشهار الجائزة، تقديراً لمعدي هذه الأعمال، وهي كتاب "أيام العرب الأواخر: أساطير ومرويات شفهية في التاريخ والأدب من شمال الجزيرة العربية مع شذرات مختاره من قبيلة المره وسبيع" لمؤلفه سعد العبدالله الصويان (السعودية)، وكتاب "المزامير.. المعتقد حول الموسيقى والاضطراب النفسي" لمؤلفه علي الضو (السودان).

التفكير في الإعلان عن الجائزة

في نطاق حرصها الدؤوب على تعزيز المكانة الهامة التي توليها للتراث، باعتباره رمز الذات ومكونا أساسياً من مكونات الهوية وشاهداً على مدى ثرائها وتنوعها، أحدثت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الألكسو) هذه الجائزة التي تمنح مرة كل سنتين، وذلك في إطار الخطة التنفيذية لمشروع صيانة التراث وحمايته.

وتواصلا مع انعقاد الدّورة الأولى للجائزة العربية للتراث التي استضافتها دولة قطر في الفترة 15-13 مايو 2012 والتي تقرر خلالها تخصيص الدّورة الثانية من الجائزة للتراث الثقافي غير المادي وذلك تزامنا مع الاحتفال بمرور 10 سنوات على صدور نص اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي لسنة 2003، أعلنت المنظمة عن فتح باب الترشح للدّورة الثانية من الجائزة العربية للتراث. وتقرر للجائزة مكافأة مالية قدرها 50.000 دولار أمريكي، بالإضافة إلى وسام وشهادة تقدير موقعة من المدير العام للمنظمة. وقد تم الإعلان عن الترشح للجائزة بتاريخ 23 ديسمبر 2012 وذلك على الموقع الإلكتروني للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم وعن طريق اللجان الوطنية للدول الأعضاء وعبر الصحافة المكتوبة والمجلاّت المتخصصة. وحدد يوم 31 ديسمبر 2013 آخر أجل لقبول الترشحات، باعتبار تاريخ ختم مكتب البريد.

أهداف الجائزة

تهدف الجائزة إلى مكافأة الإنجازات



البارزة والأعمال النموذجية في مجال المحافظة علي التراث، بشقيه المادي وغير المادي، وصيانته وتكييفه مع الاستخدامات الحديثة والتعريف به وتكريم الباحثين والمهنيين المتخصصين وتشجيعهم وحفزهم على مزيد الإسهام في تنمية هذا القطاع في الوطن العربي، وتعزيز معايير ومهارات عالية في ممارسات حفظه وصونه ونشره عبر الحدود وتستجيب هذه الجائزة إلي الحاجة المؤكدة إلي دعم التراث كعنصر استراتيجي من عناصر التنمية المستدامة. وتستهدف الجائزة الأفراد: الأشخاص من ذوي الخبرة أو المهنيّين الفاعلين في مجال التراث الثقافي غير المادي وأصحاب المبادرات الحرة والفردية الناشطين في نفس المجال. والمجموعات: الجامعات والمؤسسات والجمعيات الحكومية وغير الحكومية المتخصصة في مجال التراث الثقافي.

مجالات الجائزة

بناءا على ما تنص عليه اتفاقية اليونسكو لسنة 2003 بخصوص مجالات التراث الثقافي غير المادي، اندرجت مواضيع الأعمال المرشحة لنيل الجائزة ضمن أحد المحاور الآتية:

- التقاليد والتعابير الشفوية.
- فنون وتقاليد أداء العروض.
- الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات.
- المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة و الكون.
- المعارف والمهارات المرتبطة بالفنون الحرفية والتقليدية.

شروط الترشح للجائزة

تخضع جل الأعمال المشاركة في الجائزة إلى الشروط الآتية:

- أن لا يكون العمل قد نال جائزة سابقة من أي جهة أخرى.
- أن لا تتجاوز مدّة أقدميته ثمان سنوات وأن يكون مشروع البحث قد نُشر خلال الخمس السنوات الأخيرة.
- أن لا يتمثل العمل المرشّح في أطروحة أكاديمية.
- أن يكون العمل المرشح ملتزما بالمنهج العلمي.
- أن تكون المشاركة بعمل واحد.
- أن تُقدم الأعمال بإحدى اللغات التالية: العربية أو الإنكليزية أو الفرنسية.



لجنة إدارة الجائزة

تم الإشراف على جميع إجراءات منح الجائزة من خلال لجنة إدارة الجائزة التي يعينها ويترأسها مباشرة المدير العام للمنظمة، وتتولى هذه اللجنة المهام التالية:

- وضع النظام الداخلي للجائزة
- وضع معايير الترشح للجائزة وشروط اختيار الفائز
- الإشراف على استقبال الترشحات
- إقرار استمارات الترشح ونص رسائل قبول الترشح أو رفضه ونص رسائل إبلاغ الفوز بالجائزة أو عدمه
- إقتراح لجنة التحكيم
- إختيار الفائز بالجائزة من بين المرشحين الثلاثة الذين تنتقيهم لجنة التحكيم
- الإشراف عن تصميم الرمز (الشعار) الخاص بالجائزة

وقد جاء في تقرير لجنة إدارة الجائزة أن عدد الملفات المقدمة لنيل الجائزة بلغ ستة وخمسين ملفاً من خمسة عشر دولة عربية هي: المملكة الأردنية الهاشمية (عملان)- دولة الإمارات العربية المتحدة (عمل واحد)- الجمهورية التونسية (سبعة أعمال)- الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية (خمسة أعمال)- المملكة العربية السعودية (أربعة أعمال)- المملكة المغربية (ثلاث أعمال)- الجمهورية العربية السورية (عملان)- جمهورية العراق (عملان)- دولة فلسطين (أربعة أعمال)- جمهورية مصر العربية (ثمانية عشر عملاً)- سلطنة عُمان (ثلاث أعمال)- مملكة البحرين (عمل واحد)- جمهورية السودان (عمل واحد)- دولة ليبيا (عمل واحد)

لجنة التحكيم

وقد عيّن رئيس لجنة إدارة الجائزة، لجنة التحكيم، والتي ضمت في عضويتها سبعة أساتذة من بين المشهود لهم بخبرتهم الواسعة في تخصصات علمية مختلفة في مجال التراث الثقافي بشقيّه المادي وغير المادي، مع الحرص على ضمان نوع من التوازن الجغرافي في عملية اختيار الأعضاء، وهم

- د/ خالد عزب: مدير إدارة المشروعات الخاصة بمكتبة الأسكندرية، جمهورية مصر العربية.

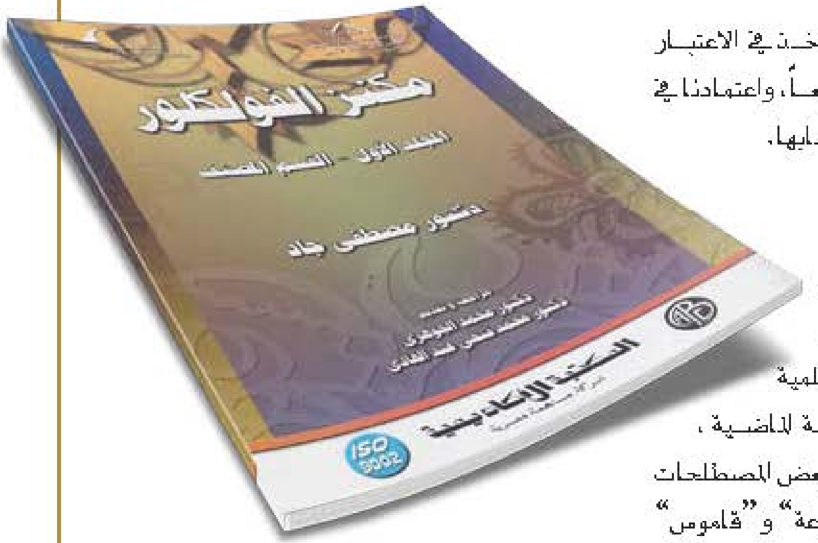


- د/ منير بوشناقي: مدير المركز الإقليمي للتراث العالمي في مملكة البحرين، الجمهورية الجزائرية الشعبية الديمقراطية.
- د/ أحمد سكونتي: أستاذ أنثروبولوجيا بالمعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، الرباط، المملكة المغربية.
- د/ أحمد صدقي: أستاذ جامعي وخبير التطوير الحضري والحفاظ على التراث العمراني، جمهورية مصر العربية.
- د/ هاني هياجنة: أستاذ الدراسات الحضارية بجامعة اليرموك وخبير لدى اليونسكو، المملكة الأردنية الهاشمية.
- أ/ فيصل طالب: المدير العام للثقافة- وزارة الثقافة اللبنانية، الجمهورية اللبنانية.
- د/ فيصل الحفيان: مدير معهد المخطوطات العربية، جمهورية مصر العربية.
- د/ اسماعيل الفحيل: مستشار في التراث الثقافي غير المادي- وخبير لدى اليونسكو، الإمارات العربية المتحدة.
- د/ محمد البيلي: خبير التراث الثقافي غير المادي- الرياض المملكة العربية السعودية.

وحدد النظام الداخلي للجائزة مهامّ لجنة التحكيم على النحو الآتي:

- دراسة ومعالجة الملفات الواردة في كنف السرية
- اعتماد قواعد الاختيار المحدّدة من قبل لجنة إدارة الجائزة
- انتقاء أربعة مرشحين على الأكثر للفوز بالجائزة

هذه هي جميع البيانات التي توفرت لدينا حول الجائزة والملفات المقدمة وآليات الترشح واختيار الفائزين. وقد تم تسليم الجوائز بدولة الكويت برعاية وحضور وزير الإعلام ووزير الدولة لشؤون الشباب الشيخ سلمان الصباح وحضور المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ألكسو) الدكتور عبد الله المحارب. وأكد المحارب في كلمة له في الاحتفال أهمية صون التراث الثقافي في تثبيت الهويات وحماية الخصوصيات الحضارية "دون التحجر والانغلاق" مشيراً إلى أهمية المحافظة على الثقافة العربية والتراث العربي. أما الكتب الفائزة والكتب التي نالت تقدير لجنة التحكيم فسوف نعرض لها بالتفصيل قدر الإمكان في



الصـفحات التالية، مـع الأخـذ في الاعتبـار صـعوبة الحصـول عليها جميعـاً، واعتمادنا في بعض منها على شهادات أصحابها.

كتاب مكنز الفولكلور

أحدث مصـطلح "مكنز الفولكلـور" كثيـراً من التسـاؤلات فـى الأوسـاط العلمية العربية خلال الأعوام الخمسـة الماضية، كما أثار بعض التداخلات مع بعض المصطلحات الأخـرى كمصـطلح "موسـوعة" و"قاموس" و"دائـرة معـارف"..إلـخ. غيـر أنه سـرعان ما أصبـح متـداولاً ومفهوماً، بـل إن العديد من المؤسسـات العلميـة العربيـة بـدأت فـى تطبيقه والتعريف بـه والتدريب عليه. كما بـدأت العديد من الأقلام المتخصصـة والعامة تتناوله من أكثر مـن جانب كمشـروع قومـى عربـى للحفاظ على تراثنا الشـعبي. وأصبح كتاب "مكنز الفولكلور" مثـاراً خصـباً للمناقشـات والبحث خـلال عدة مؤتمـرات دوليـة فى الآونـة الأخيرة. وقد أشـار الدكتور محمـد الجوهرى فى تقديمه لهذا العمل بأنه مؤشر قوى ودال على مرحلة جديدة في تاريخ الدرس الفولكلوري في عالمنا العربـي. وهو عمل يرود الطريق ويفتح الآفاق ويزرع الأمل.

مكنـز الفولكلـور الـذى عكـف علـى وضعـه مصـطفى جـاد أسـتاذ تقنيات حفـظ الفولكلور بالمعهد العالي للفنون الشـعبية بأكاديمية الفنون بالقاهـرة، صـدر في جزءيـن عامـي 2006-2007 عـن المكتبـة الأكاديميـة ومركـز توثيـق التراث الحضـاري والطبيعي.. هـذا المركز الذي تبنى الفكرة منذ مولدها عام 2000 ووفر جميع الإمكانيات للمؤلف ليخرج هذا العمل في صـورته المطبوعـة والألكترونية. وتقوم فكرة المكنز الأولى على توثيق وأرشـفة موضـوعات الثقافة الشعبية بكافة تصـنيفاتها العامة والفرعية. ومن ثم فهو يُعد أول خطة تصـنيف عربية لموضوعات التراث الشـعبي. وإذا كنا نملك مادة فولكلورية وفيرة في عالمنـا العربـي تراكمـت عبـر عـدة عقـود منذ منتصـف القرن الماضـي، فإن هذه المادة لازالت تحفـظ بطرق غير منهجيـة تتعثر معها محاولات الاسـترجاع والإتاحة.. ومن ثم فإن وظيفة مكنز الفولكلور هـي ترتيب وتنظيم وتوثيـق هذه المواد المتراكمة بمنهج علمي حتى يتيسر إتاحتها.

وقـد ارتبط مصـطلح "مكنـز" بالعديد من المراحل والتطورات فى علم المعلومات والمصـادر الموسـوعية، وبـدأت الفكـرة مع بدايـات معاجم المعانى فى التراث العربى والإسـلامى وأشـهرها "المخصـص" لابن سـيده، و"فقه اللغة وسـر العربية" لأبى منصور الثعالبى. ثم تطور المفهوم فـى معاجم المترادفـات والأضـداد فـى الثقافة الغربية وخطط التصـنيف العامة والمتخصصـة وخطط رؤوس الموضوعات خلال القرن العشرين. ففـى الغـرب كان أول مكنز لغوى هـو مكنز بيتر مـارك روجيه الـذى نشـر عـام 1852 بعنوان "مكنز الكلمات والجمل الإنجليزية". وفى إطار المكانـز العربية فإن أشـهرها هـو "مكنز جامعة الـدول العربيـة" الـذي يضـم وثائـق الجامعة. وهناك عـدة مكانز شـملت موضـوعات متعددة كالتنمية والمكتبات وعلوم الدين الإسلامى والمكنز الموسع ومكنز اليونسكو..إلخ. وقد اعتمدت معظم المكانز السابقة على الترجمة من لغات أخرى إلى العربية. أما مكنز الفولكلور فهو أول مكنز عربى



مرتبط بالثقافة والبيئة العربية، دون الحاجة إلى الترجمة من لغات أخرى، ويشير الدكتور فتحى عبد الهادى-- أستاذ علم المعلومات إلى أن هذا المكنز رائد– ليس في مجال الفولكلور فحسب وإنما على نطاق المكانز العربية بصفة عامة – ذلك أنه قام في الأساس على جمع المصطلحات من الميدان العملي، ومن المصادر العربية الأصيلة في الفولكلور، وبالتالى فمكنز الفولكلور عمل إنشائي وعمل عربي صميم، وهو بذلك يختلف عن كثير من المكانز العربية في المجالات الموضوعية المختلفة التى قامت في أساسها على الترجمة من المكانز الأجنبية .

ومصطلح (مكنز) هو "المقابل العربي للمصطلح الأجنبي ذي الأصل اليونانى Thesauros اللاتيني Thesaurus الذي يعني المستودع أو الكنز. ويذهب معجم ويبستر Webster إلى أن المكنز "كتاب يشتمل على الكلمات أو المعلومات المتصلة بمجال بعينه أو مجموعة من المفاهيم أو المعاني، وهو معجم للمترادفات على وجه الخصوص" . فالمكنز إذن هو الكنز اللغوي الثري بمفرداته، إلا أن هذه المفردات ينتظمها ترتيب يختلف عن ترتيب المعاجم اللغوية الأخرى أو معاجم المفردات على وجه الخصوص. وقد ترجمت كلمة Thesaurus الإنجليزية إلى العربية إلى كلمة "مكنز" عام 1975، ولعل أكثر التعريفات تداولاً وشهرة بين المتخصصين في علم المعلومات لمفهوم المكنز Thesaurus هو التعريف الذي اعتمدته المنظمة الدولية للتوحيد القياسي International Standardization Organization والذي يشير إلى أن "المكنز من حيث الوظيفة هو وسيلة ضبط للمصطلحات، وتُستخدم للترجمة من اللغة الطبيعية للوثائق من قبل المكشفين أو المستفيدين إلى "لغة نظام" أكثر تقييداً (لغة توثيق، لغة معلومات) . والمكنز من حيث البناء هو لغة مضبوطة وديناميكية تتكون من المصطلحات المتصلة ببعضها البعض دلالياً وهرمياً وتغطي أحد حقول المعرفة"

وقد استفاد المؤلف من التجارب العديدة السابقة عليه فى علم المكانز وخاصة تجربة فتحي عبد الهادي، كما استفاد من خبرته الأولى فى دراسته لعلم المكتبات والمعلومات، واستطاع أن يستخلص تعريفاً مستقلاً لمفهوم "مكنز الفولكلور" وهو: "قائمة بالواصفات – المصطلحات – المرتبطة بالتراث والمأثور الشعبي وعلاقاتها التكافؤية والهرمية والترابطية، ويكون ترتيب وعرض المصطلحات وعلاقاتها بما يخدم بكفاية وفاعلية في تحليل محتوى المادة الفولكلورية، وتستخدم مصطلحات المكنز فى تكشيف واسترجاع عناصر الظواهر الفولكلورية بوسائطها المتعددة" .

ماذا إذن عن مصطلحات المكنز التى تحدث عنها المؤلف، وما هى وظيفتها؟ .. عند تصفح المكنز سنجد أنه يرتبط بمنظومة علمية شديدة الإحكام، فبعد أن يعرض المؤلف لعشرات الأفكار التصنيفية التى سبقته لموضوعات الفولكلور، فهو يؤكد على أن المشكلة لا ترتبط بالتصنيفات العامة لموضوعات العلم، بل فى التفصيلات الخاصة بكل موضوع، وعلاقاتها التكافؤية والهرمية كما

أشار في تعريفه، وبعد دراسة متأنية لموضوعات العلم خلص المؤلف إلى الأخذ بتصنيف العلم إلى ستة حقول رئيسية هي:

1 - موضوعات الفولكلور العامة
2 - المعتقدات والمعارف الشعبية
3 - العادات والتقاليد الشعبية
4 - الأدب الشعبي
5 - الفنون الشعبية
6 - الثقافة المادية

ويلاحظ أن هذا التصنيف (من 2 إلى 5) يتسق في معظمه مع تصنيف اليونسكو للتراث اللامادي: المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون- الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات- التقاليد وأشكال التعبير الشفهي - فنون وتقاليد أداء العروض- المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية.

وإذا كان ارتباط المكنز بالفولكلور هو من ناحية أخرى ارتباط بالمفهوم العالمي "التراث اللامادي"، فإن ورود مصطلح "الثقافة المادية" — المرادفة عالمياً للأثار الأن- قد لا يتسق مع ما أورده المؤلف في هذا الحقل، ونقترح أن يستبدل بـ "الحرف التقليدية والأدوات" وهو ما يشمله هذا الحقل بالفعل. وكل حقل من الحقول الستة يتفرع إلى مئات الأقسام ثم آلاف الفروع من خلال أربعة مستويات هرمية لكل حقل يحمل كل منها رقماً دالاً عليها. فالحقول الستة تلك تمثل المستوى الأول، يتبعها مستويات أكثر تفصيلاً في المستوى الثاني. فعلى سبيل المثال يحوي الحقل الأول (موضوعات الفولكلور العامة) الموضوعات الفرعية التالية : علم الفولكلور - الجمع الميداني- أرشيف الفولكلور - ببليوجرافيات الفولكلور - معاجم الفولكلور - مؤسسات الفولكلور - دوريات الفولكلور - حملة المأثورات الشعبية - أعلام الفولكلور - شخصيات في التراث الشعبي - الفولكلور والإعلام - مؤتمرات الفولكلور - مهرجانات الفنون الشعبية - استلهام الفولكلور - الفولكلور التطبيقي - حماية التراث الشعبي - نتائج البحث الفولكلوري.

الحقل الثاني (المعتقدات والمعارف الشعبية) يحوي موضوعات: الأُنْطُولُوجْيا الشعبية - الكائنات فوق الطبيعية - الروح - الإنسان - الأولياء والقديسون - الحيوانات - الطيور — الحشرات - النبات - الطب الشعبي - السحر- الأحلام - الأماكن والاتجاهات - الأحجار والمعادن - الزمن - الأعداد والأرقام - الأوائل والأواخر - الطهارة والنجاسة - الألوان - النظر إلى العالم.

الحقل الثالث (العادات والتقاليد) يحوي موضوعات: عادات الميلاد - عادات الزواج - عادات الموت - الأعياد الإسلامية - الأعياد القبطية - الأعياد القومية - المواسم الزراعية- العادات اليومية - العلاقات الأسرية - آداب السلوك - عادات الطعام - الأسواق الشعبية - عادات السفر - المعسكرات والرحلات - القانون العرفي.

الحقل الرابع (الأدب الشعبي) يحوي موضوعات: الأساطير - الحكايات - السير الشعبية - الملاحم الشعبية - الشعر الشعبي- الأغاني الشعبية - الأمثال - الألغاز - الفكاهة- التعابير والأقوال السائرة - نداءات الباعة- المعاظلات اللسانية - الأدعية - الرقى والتعاويذ.

الحقل الخامس (الفنون الشعبية) يحوي موضوعات: الموسيقى الشعبية - الرقص الشعبي- الألعاب الشعبية - الدراما الشعبية - التشكيل الشعبي.

الحقل السادس (الثقافة المادية) يحوي موضوعات : الحرف الشعبية - المهن الشعبية- العمارة الشعبية - الأدوات المنزلية - أدوات المائدة - أدوات الطهي - أدوات الزراعة — الفلاحة — الأسلحة.

أما المستوى الثالث والرابع لكل من الحقول الستة فمن الصعب عرضه بطبيعة الحال، حيث يحوي ما يقرب من ثمانية آلاف فرع يمثلون

جميعاً موضوعات الثقافة الشعبية. غير أننا سنعرض لنموذج مصغر قد يقرب الصورة من فكرة المستويات الأربعة للحقل الواحد ، ومن ثم نقترب من البناء العام لهذا العمل:

3 العادات والتقاليد (المستوى الأول)

21-3 آداب السلوك (المستوى الثاني)

21.11-3 آداب التقبيل (المستوى الثالث)

21.11.31-3 تقبيل اليد (المستوى الرابع)

ويلاحظ أنه مع البناء الموضوعى للمكنز على هذا النحو، فإن هناك بناء آخر موازيا له تماماً، وهو البناء الرقمي، حيث يحمل كل موضوع رقم (كود) خاص به يستخدم لاسترجاع محتويات كل مادة عند عمل قاعدة معلومات على شبكة الإنترنيت.

قد يتضح من المثال السابق البنية الهرمية التى وضعها المؤلف للمكنز، واستطاع من خلالها بناء وربط ما يقرب من ثمانية آلاف موضوع . وقد ألحق المؤلف بعض رؤوس الموضوعات بشروحات مختصرة عبارة عن تعليمات للقائم بالتوثيق عن طبيعة بعض الموضوعات التى قد يشوبها تداخلات مع موضوعات أخرى، أو قد تشمل موضوعات أخرى لم يفكر فيها الموثق وهكذا..

أما المجلد الثانى من المكنز والذى يحوى أكثر من ألف صفحة تقريباً، فقد خصصه المؤلف لعرض جميع المصطلحات المستخدمة فى القسم المصنف فضلاً عن المصطلحات غير المستخدمة، أى التى قد تأتى على ذهن الموثق ولم يستخدمها المكنز، مثال: (إمام الطريقة، اس: شيخ الطريقة)- (البكائيات، اس: العديد) أي استخدم مصطلح شيخ الطريقة بدلاً من إمام الطريقة، واستخدم العديد بدلاً من البكائيات.. وهكذا. ومن ثم هناك العديد من الإحالات من المصطلحات غير المستخدمة إلى المصطلحات المستخدمة. وهذا المجلد مرتب هجائياً، وأسفل كل مصطلح مجموعة من الرموز والشروحات بطريقة تُمكّن القائمَ بعملية التوثيق من الحصول على المصطلح المناسب للعنصر الذي يقوم بتوثيقه بسهولة؛ إذ يجد أمامه جميع العلاقات التى تربط بين المصطلح ونظائره في نفس الفرع أو الفروع الأخرى. فالقسم الرئيسى إذن يستخدمه بسهولة كل من له علاقة بالمجال أو من خارج المجال، إذ أن الترتيب الهجائى هو الأساس فى الوصول للمصطلح، وعند الوصول إليه يقدم المكنز جميع العلاقات التصنيفية والترابطية الخاصة به، عن طريق مجموعة من الرموز على النحو التالى:

- (تو) تبصرة توضيحية Scope note لشرح مختصر للمصطلح أو طريقة استخدامه .
- (م ش) المصطلح الأشمل وهو أعم وأعلى من المصطلح الأعرض والمصطلح المذكور.
- (م ع) المصطلح الأعرض Broader Term أي أعم أو أعلى من المصطلح المذكور.
- (م ض) المصطلح الأضيق Narrower Term أي أكثر تخصصاً من المصطلح المذكور.
- (م ت) المصطلح المتصل Related Term يشير إلى الترابط بين مصطلحين أو أكثر.
- (س ل) مستخدم لـ Used for ويرمز للمصطلحات التي يحال منها إلى المصطلح المستخدم.
- (ا س) استخدم Use ويرمز للمصطلح غير المستخدم ، ويشير لمصطلح آخر مستخدم.

يعد "مكنز الفولكلور" على هذا النحو البنية الأساسية لقاعدة معلومات عربية متخصصة على أسس علمية وتقنية تساير الاتجاهات العالمية الحديثة في مجال المأثورات الشعبية. ويأتي ظهوره فى هذا التوقيت كأداة علمية يمكن من خلالها بناء قاعدة بيانات إلكترونية شاملة ومتكاملة تضم مادة علمية مسموعة ومرئية حول الظواهر الفولكلورية تعتمد على توحيد المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالمأثور الشعبي. وعند تطبيقه في المراكز المتخصصة فهو معد لاستيعاب ملايين الوحدات المعلوماتية الخاصة

بالثقافة الشعبية في وسائطها المتعددة (النص المدون – الصور الفوتوغرافية ، أفلام الفيديو – المواد الصوتية) .

وقد عقد مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي عدة مؤتمرات علمية موسعة لمناقشة هذا العمل في ضوء الإعداد لأرشيف الفولكلور العربي وقاعدة المعلومات المتخصصة، وذلك بدعوة العديد من الشخصيات العلمية والفكرية المهتمة بالمجال. حيث أجمع المتخصصون على كفاءة المكنز في إعداد أرشيف الفولكلور الوطني. كما اهتمت منظمة اليونسكو بفكرة المكنز، وعقد مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي بمشاركة اليونسكو والمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة مؤتمراً دولياً للدعوة إلى اجتماع الخبراء العرب حول دور التسجيل وقواعد البيانات في الحفاظ على المعارف التقليدية والفولكلور عام 2006 ، حيث أوصى الباحثون العرب بتطبيق مشروع المكنز على المستوى العربي، ومنذ هذا التاريخ تم عمل العديد من ورش العمل لتطبيق المكنز في الخليج العربي والمغرب العربي ومنطقة الشام.

جدير بالذكر أن هذا العمل يأتى فى إطار مشروع المؤلف الكبير الذى بدأه بإعداد ببليوجرافيات الفولكلور العربى ، ثم دراسته الموسعة حول أطلس دراسات التراث الشعبي الذى صدر عام 2004 عن مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بالقاهرة والذي حصل فيه على جائزة الدولة التشجيعية، ثم كتابه القيم "أرشيف الفولكلور" الذي صدر عن أكاديمية الفنون بالقاهرة. ومن قبل ذلك أطروحته العلمية حول أرشفة المادة الفولكلورية باستخدام الحاسب الآلى، والتي أعدها بإشراف فرنسي مصري مشترك عام 1999 من جامعة ليون والمعهد العالى للفنون الشعبية .

والمكنز على هذا النحو هو بمثابة الدعوة إلى المجتمع الثقافي العربي المهتم بالتراث الشعبي لسرعة العمل على إنشاء أرشيف عربي يمكننا الاعتماد عليه في الحفاظ على تراثنا الشعبي من عوامل السلب التى يتعرض لها من حين لآخر. وربما يكون مشروع مصطفى جاد القادم حول تأسيس مكنز للفولكلور العربي قد أوشك على الانتهاء منه لنبدأ خطوة جديدة في إطار أرشيف عربي موحد للثقافة الشعبية العربية.

كتاب إعادة انتاج التراث الشعبي

أما الكتاب الذي حصد الجائزة الثانية فهو كتاب "إعادة إنتاج التراث الشعبي: كيف يتشبث الفقراء بالحياة في ظل الندرة. والكتاب لسعيد المصرى استاذ علم الاجتماع والأنثروبولجيا بكلية الآداب جامعة القاهرة. أصدره المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة عام 2012. والكتاب يقع في حوالي 500 صفحة من الحجم المتوسط. قدم له محمد الجوهري مشيراً إلى أن الكتاب يُعد إسهاماً مصرياً أصيلاً في النظرية المعاصرة لعلم الفولكلور، كما يمثل إثراء للتنظير في العلوم الاجتماعية ليس على المستوى المحلي أو العربي فقط، وإنما على المستوى العالمي أيضاً. وتستمد هذه الدراسة أهميتها الأبرز من تسليط الضوء على جوانب مهمة من نظرية إعادة إنتاج التراث الشعبي التي تمثل اليوم بحق لب الدرس الفولكلوري المعاصر. كما يميز هذا البحث الممتاز أنه يترجم – من واقع دراسة ميدانية متقنة – الصلة العميقة والارتباط الأصيل بين رؤية علم الاجتماع وبحوث علم الفولكلور، ذلك أن الاتجاه السوسيولوجي في دراسة التراث الشعبي يولي اهتمامه إلى البشر حاملي هذا التراث، أكثر مما ينظر إلى تطوره التاريخي أو توزيعه الجغرافي أو ابعاده النفسية.

وقد حدد المؤلف الإطار الميداني للدراسة باختياره القاهرة التاريخية لتكون الإطار الأوسع لمجتمع الدراسة بافتراض وجود تجانس ثقافي واجتماعي لسكانها، ثم اختار حي بولاق وفقاً لاعتبارات منهجية مرتبطة بالتوزيع الجغرافي للطبقات الاجتماعية، ثم استقر على اختيار

منطقة سكنية محددة بحي بولاق لتمثل التطبيق الميداني وهي شياخة "الجوابر". وقد حدد مفهوم "إعادة الإنتاج الثقافي" بأنه قدرة أساليب الحياة في أي مجتمع على استمرار أهم ملامحها عبر التغير. وهذا يعني ان انتقال العناصر الثقافية الشعبية عبر الأجيال أو من خلال التواصل الانساني لا يعني استنساخا كاملا وحرفيا لكل ملامحها ولا يعني أيضا فنائها واستبدالها كليا بعناصر أخرى جديدة . فالبشر يواجهون الحياة بما لديهم من موروثات ثقافية، وبهذه الموروثات ومعها يغيرون حياتهم ويتغيرون .

لقد ركزت الدراسة على عمليات إعادة إنتاج التراث الشعبي في حياة الفقراء، باعتبارهم يشكّلون جماعات تقع في أدنى السلم الطبقي، مما يعني أن إمكانياتهم الاجتماعية والاقتصادية، بل والثقافية بالمعنى الرفيع للثقافة، لا تتيح لهم سوى فرص قليلة ومحدودة للتواصل مع الثقافة الحديثة والتغيرات العالمية، ويفترض أن هذه الوضعية الطبقية للفقراء تساهم في خلق تجربة طبقية ذات طبيعة خاصة في إعادة إنتاج الثقافة الشعبية، وهنا تحاول الدراسة الكشف عن حدود هذه التجربة، وإلى أي مدى يعد الفقراء قادرين على الإنتاج والتداول الثقافي رغم تدني أحوالهم وندرة إمكانياتهم. يضاف إلى ذلك أن بحوث التراث الشعبي تبرهن دائمًا على شدة ارتباط الفقراء بالتراث الشعبي، فهو بمثابة رأسمالهم الحقيقي في ظل حرمانهم من الوصول إلى الموارد والأصول، ولهذا تفترض الدراسة أيضًا - في منطقها النظري- أن أساليب حياة الفقراء تنطوي على قدر من الثراء ينبغي الكشف عنه لأنه يعبّر عن سر بقائهم رغم ظروفهم البائسة، كما أن أساليب حياتهم تنطوي على قدر من الاختيار رغم ارتباطها بالندرة والضرورة، وأن حياة الفقراء تمتزج فيها أيضًا العوامل البنائية والثقافية المولدة للفقر والمناوئة له. وبناء على ذلك طوّرت الدراسة تصورًا لعمليات إعادة إنتاج الثقافة الشعبية بين الفقراء تم تحديده في أربع عمليات، وهي: تواتر التراث ، واستعادة التراث ، واستعارة التراث ، وإبداع التراث.

أولا : تواتر التراث، ويقصد بالتواتر انتظام ممارسة العناصر التراثية في أساليب الحياة على نحو متكرر، فتكرار الممارسات التراثية بصورة مستمرة يعبر عن مدى الحضور المكثف للتراث في الحياة اليومية، وكذلك مدى حاجة المؤمنين به إلى استخدامه المستمر في تنظيم حياتهم. وقد حاولت الدراسة فهم آليات تواتر التراث بالتطبيق على ممارسات عادات الطعام، وتوصلت في هذا الصدد إلى أربعة آليات تتم بموجبها عملية تواتر التراث في عادات الطعام وهي: التوافق مع الضرورة، وتوظيف العلاقات التضامنية، والتماثل الاقتصادي الاجتماعي والثقافي، والشعور بالرضا. وأكدت البيانات المستخلصة من أساليب حياة الفقراء على انسجام ممارسات عادات الطعام القائمة على الضرورة مع ظروف الحرمان وقلة الدخل وتقلبات ظروف العمل، ولهذا يميل الفقراء إلى اختصار عدد الوجبات اليومية واللجوء إلى أساليب وحيل تعزّز الإشباع، وارتباط موعد الوجبة الرئيسية بمدى التقلّب في ظروف العمل، فوجبة الغداء الرئيسية تتناسب مع من يعملون بانتظام ويعودون من عملهم في أوقات منتظمة خلال فترة الظهيرة. بينما تعد وجبة العشاء رئيسية بالنسبة إلى الذين يعملون في أوقات غير منتظمة، كما يعتمد الفقراء على الإكثار من النشويات في طعامهم وقلة البروتينات والفاكهة واستهلاك الأطعمة منخفضة التكاليف. إلى جانب الاعتماد على بدائل رخيصة من الأطعمة المكلفة. وتشير النتائج إلى استخدام الفقراء لأدوات بسيطة في الطعام تتسم بخامات رديئة ورخيصة وقابلة للتبادل في نطاق الجيرة، والأدوات بالنسبة إلى الفقراء ليست مكملة لأي رغبة في المكانة ولا يثير إظهار بساطتها أمام الناس أي خجل، ويميل غالبية الفقراء إلى تكثيف استخدام الأدوات وتنويع وظائفها. وعدم الاكتراث بالنظافة وتوظيف الحيز المكاني لأكثر



من غرض ومراعاة تحقيق الإشباع واقتسام الاستمتاع بالطعام، ويظهر ذلك من خلال ترتيب الطعام الذي يبدأ في الغالب بوفرة من الخبز وينتهي بقيود صارمة في توزيع اللحم، وللطعام الجماعي قيمة مهمة في حياة الفقراء يحرصون عليها دائمًا، ويقل التزام الأسرة الفقيرة بالقيود الشكلية في آداب الطعام كغسل الأيدي أو ترتيب الجلوس، فهناك مرونة تفرضها الضرورة وتزيد المرونة في نظام الوجبات بصفة عامة كلما ساءت الأحوال الاقتصادية. وفيما يتعلق بتوظيف العلاقات التضامنية، فقد أظهرت النتائج اعتماد الفقراء على شبكة العلاقات التكافلية في المواءمة بين حاجاتهم ومواردهم، وتعد علاقات التضامن بمثابة مورد رئيسي في حياة الفقراء، يمكن توظيفه في تخفيف أعباء الحرمان، وتشير النتائج إلى بعض مظاهر ذلك مثل اقتسام نفقات الطعام داخل الأسرة، وهذا يعني تقسيم أعباء تدبير مكونات الوجبات ومستلزمات الطعام على كل من يساهم في دخل الأسرة، وهذا يضمن استمرار توفر الطعام وتعزيز الروابط الاجتماعية، ومن مظاهر التضامن اقتسام أدوات الطعام ومستلزماتها فيما بين الجيران بطريقة مرنة، ويتم ذلك بين الفئات المتماثلة نسبيًا في خصائصها. ويتخذ الفقراء من عادات الطعام مجالاً لتكريس التماثل من خلال المشاركة في تناول الطعام، ومع ذلك فإن علاقات القوة داخل الأسرة هي التي تفرض نمط الذوق السائد، بالإضافة إلى عوامل أخرى كتكلفة الطعام، وتلعب التنشئة الاجتماعية دورًا في نقل الخبرات وتداول الأذواق عبر الأجيال، ولا يقف التماثل عند مجرد الغذاء المفضل، بل التعبير عن الحرمان وإخفاء النعمة، ففي ظل انعدام الخصوصية والمراقبة المتبادلة يتعين على الفقير أن يتظاهر بالتماثل، وبقدر ما يعبر ذلك عن تبادل منافع، فإنه يعبر أيضًا عن حلقة مفرغة من الحرمان لا فكاك منها. ويحرص الفقراء على تحقيق الرضا بأي صورة ممكنة ويتم ذلك بالقناعة، والنظرة الإيجابية لحياة الحرمان وتحقيق المتعة في تناول الطعام والحرص على طعام المناسبات.

ثانياً، استعادة التراث، ويقصد بالاستعادة للتراث الاحتكام إلى الخبرات السابقة مع التراث وإعادة ممارستها وتوظيفها من جديد في أحداث ومواقف متجددة، مما يؤدي إلى إثراء وتجديد التراث الشعبي بصفة مستمرة. وقد كشفت النتائج أن استعادة التراث في حياة الفقراء تتم بطريقتين، الأولى تعتمد على احتكام الشخص لخبراته الماضية والثانية تعتمد على احتكام الشخص لخبرات الآخرين الماضية مع التراث، وتعتمد هذه الطريقة على التفاعل الإنساني، وبالتالي تتعدد مصادر الاحتكام إلى التراث ويتفاعل فيها الماضي مع الحاضر، ويلاحظ أن الاحتكام إلى التراث يبدأ من الخبرات الأقرب إلى الذهن والمتاحة والتي يسهل استعادتها وتوظيفها، ثم الخبرات الأكثر تعقيداً وصولاً إلى الاستعانة بتجارب المحترفين في مواجهة أحداث الحياة. وقد بينت الدراسة أن ثمة ثلاث عمليات للاستعادة وهي التفسير والتبرير، والنصح والتوجيه والنقد والسخرية، وتعد عناصر التراث الشفاهي كالأدب الشعبي وبعض جوانب

جديد النشر

من المعتقدات أكثر قابلية للاستعادة في الحياة اليومية. وتشير النتائج إلى أن محددات الاحتكام إلى التراث تختلف باختلاف الأشخاص والمواقف والأحداث والسياقات، بالإضافة إلى اختلاف طبيعة العنصر الثقافي ذاته، ويميل الفقراء إلى الاستعانة بالتراث السحري في مختلف المواقف والأحداث التي تنطوي على مشكلات أو أزمات، ويتم توظيف الأمثال في العديد من مواقف التفاعل وأفعال الكلام.

ثالثاً: استعارة التراث، والمقصد هنا محاولات إضافة عناصر ثقافية جديدة للمخزون الثقافي المشترك. وتنطوي عملية الإضافة على مزيج من الوعي والقصدية والاختيار من ناحية، والتلقائية من ناحية أخرى، وذلك فيما يتعلق بإمداد أساليب الحياة الجارية بعناصر ثقافية جديدة. وتتجلى هذه العملية فى محاولات استعارة العناصر الثقافية من فئات وطبقات اجتماعية ومناطق ثقافية أخرى. وقد لوحظ من واقع نتائج هذه الدراسة أن ممارسات الفقراء في الاستعارة الثقافية تستجيب دوماً لما يجري على صعيد الأبنية النظامية في المجتمع، مما يعني أن الفقراء -فى حياتهم اليومية وتراثهم الشعبي- ليسو بمنأى عما يجري حولهم من أحداث وتغيرات، وأن لديهم قدرات فى التفاعل مع المجتمع. وقد كشفت الدراسة أربع آليات للاستعارة الثقافية وهي: المحاكاة الثقافية بين مختلف الفئات الاجتماعية، والتلقي الثقافي للمضامين الثقافية للرسائل الإعلامية، والتدين لاستعادة مجتمع إسلامي متخيل، والاستهلاك الثقافي المتأثر بالعولمة وثقافة الاستهلاك.

رابعاً: إبداع التراث، ويعرف الإبداع بأنه تعبير عن "قدرة الجماعة على إثراء مخزونها الثقافي بالتجديدات"، ويتخلل النشاط الإبداعي ممارسات جديدة لبعض العناصر الثقافية في مختلف مجالات التراث الشعبي. وفى هذا الصدد يشير المؤلف إلى أن الابداع الثقافي يتطلب قدراً من الجرأة والقوة والمبادأة والخيال الخصب في أثناء ممارسة عناصر التراث الشعبي بحيث يمكن للأنشطة الإبداعية أن تضيف إليه ممارسات وعناصر جديدة، وهناك آليات متعدّدة تعمل على التوليد المستمر للإبداعات الثقافية في ميدان التراث الشعبي، وقد ركز المؤلف على بعض نماذج من الإبداع الثقافي في ميدان الأدب الشعبي كالأمثال الشعبية والأغاني والحكايات وذلك من واقع رصد دقيق لبعض المواقف التي تمارس فيها بعض تلك العناصر التراثية. غير أن المادة الميدانية المرتبطة بهذا الجزء من الدراسة "الإبداع الشعبي" جاءت مختصراً جداً ولاتتناسب مع حجم الدراسة وتفاصيلها المنهجية، ونأمل أن يتخذ هذا الجزء بعضاً من اهتمام المؤلف في الطبعات القادمة للكتاب. غير أن الكتاب على هذا النحو حافل بالأمثلة العديدة لمختلف عناصر التراث الثقافي في محاولة للتوصل إلى آليات محكمة لما أسماه المؤلف بإعادة إنتاج التراث الشعبي، كما يمثل توظيفاً جيداً للصلة العميقة بين رؤية علم الاجتماع وبحوث علم الفولكلور، ويمثل أيضاً محاولة جادة وغير مسبوقة لبناء نظرية لإعادة إنتاج التراث الشعبي تستند إلى بيانات ميدانية استخدم فيها البحث الكمي والبحث الكيفي بدقة بالغة.

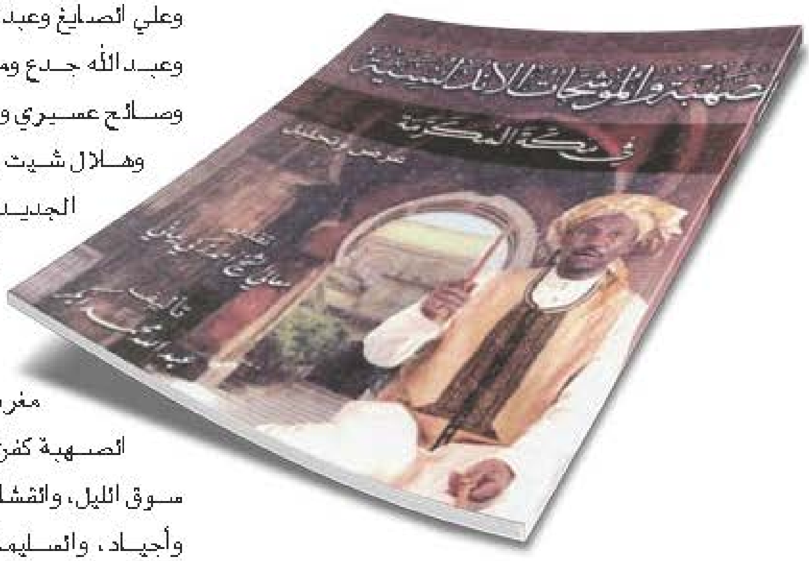
كتاب الصهبة والموشحات الأندلسية في مكة المكرمة

أما الكتاب الذي حصل على جائزة المركز الثالث مناصفة مع كتاب "العادات والتقاليد في دورة حياة الإنسان الفلسطيني" الذي سنعرض لاحقاً، فهو كتاب "الصهبة والموشحات الأندلسية في مكة المكرمة" الذي صدر عن دار كنوز المعرفة عام 2013 بجدة ويقع في 700 صفحة للمؤلف عبد الله أبكر عضو لجنة التراث الشعبي في جمعية الثقافة والفنون بجدة.

و"الصهبة" لغة تأتي على وزن (فعلاء) والصهباء من أسماء الخمر وفي الحديث: كان يرمي الجمار على ناقة صهباء، أما المفهوم

الاصطلاحي للصهبة فهي فن غناء الموشحات والأدوار، وهي فن شعبي عريق ظهر في الحجاز وفي مكة المكرمة وجدة، وهو غناء لا تصاحبه أي آلة موسيقية سوى توقيع التصفيق بالكف والنقر على (النقارات)، ومن ثم فهو غناء إيقاعي وإنشاد جماعي. وتشير بعض المصادر لميلاد هذا الفن في الأندلس، ثم ترعرع في مصر والشام والعراق، ورحل من هناك وحط في مكة المكرمة.

وقد جرت العادة أن يشترك في الإنشاد جميع أفراد الفرقة (التخت) ويسمونهم (المنْيدة) لكن ينفرد أجملهم صوتاً وفناً، وتكون الفرقة من خمسة أشخاص وربما تزيد فتصل إلى الثلاثين أو الخمسين منشداً وقبل أن يبدأ الحادي الذي يجلس وسط الرديدة يتقدم الموال تمهيداً للمقام الذي سيبدأ منه الغناء، ثم يشرع الحادي في الغناء على المقام نفسه بالمطلع ويسمى في الصهبة (المِشق). أما الإيقاعات المصاحبة لهذا الغناء فهي طبلة النقّارة فقط وتطرق هذه الطبلة بعودين نحيلين ومن أشهر النقاقير في غناء الصهبة السيد علي بن يوسف وسليمان البرج وعثمان بنتن وعبد العزيز محضر ومحمد حبيب ويوسف ميرزا وعبد الله أبكر وهاني قبوري وهاني مغربل. كما يصحب الغناء والنقر (التصفيق) وتضرب اليدين مع نقر الإيقاع. أما مغنو الصهبة في العصر الحديث في مكة وجدة فهم: علي ميرة



وعلي الصايغ وعبد العزيز محضر ومحمد شعيب وعبد الله جدع ومحمد حبيب ومحمد شعيب وصالح عسيري وعمر عيوني وعبد الله بصنوي وهلال شيت وعباس مالكي. ومن الجيل الجديد: حمزة أبو قرام وعبد الله أبكر ومحمد فلاتة وعمر نوار وأسامة العامودي وعبد الملك نيازي وخالد مغربي. وقد انتشرت جلسات الصهبة كفن في حارات مكة المكرمة مثل: سوق الليل، والقشاشية، والمسفلة، والشبكية، وأجياد، والسليمانية، وبرزت في حلقات في الحفلات والمجالس الخاصة وفي المقاهي. وفي جدة كانت تقام في حارات اليمن والمظلوم والشام

وتقوم فكرة الكتاب على توثيق هذا الفن في منطقة الحجاز وفي مكة المكرمة خاصة، وقد استعان المؤلف بجميع ما أُتيح له من مصادر مرجعية وميدانية، إذ يقول: "وقد نهض بي التوق والشوق إلى بذل مزيد من البحث ما استطعت، للوقوف على تلك النصوص وأخذها من مصادرها المطبوعة والمخطوطة، أو جمع شتاتها مما تبقى من مصادرها الشفهية وتدوين ما يمكن تدوينه من الموشحات والأدوار الأندلسية والمصرية والحجازية واليمنية والشامية التي حواها فن الصهبة في مكة المكرمة كأجزاء من التاريخ الاجتماعي والفن الشعبي". وقد ساعد الباحث في دراسته كونه من الممارسين لهذا الفن الغنائي الأصيل، فضلاً عن استفادته المباشرة من أحد عشاق فن الصهبة والملمين بتاريخها وأصولها وهو الشيخ أحمد زكي يماني الذي كتب مقدمة توثيقية للكتاب.

وقد قسم المؤلف كتابه لأربعة أبواب، اشتمل الأول على تعريف الموشّح لغةً واصطلاحاً، ونشأة الموشح وأقسامه (وهي المطلع والقفل والغصن والدور والسمط والبيت والخرجة) ومخترعه وأغراضه، ويذكرنا بموشح لسان الدين ابن

جديد النشر

الخطيب الشهير الذي مطلعه:

جادك الغيث إذا الغيث همى

يا زمان الوصل بالأندلسِ

كما وثق المؤلف واحدة من أهم الموشحات التي كانت تتردد في غناء الصهبة، ومن بين أبياتها:

قفا بالركب يا حادي السلام

ورفقاً جيرة البيت الحرامِ

ومهلاً يا حداة العيس مهلاً

فقد أيقظتموني من منامي

فهذه الضجة الكبرى علاما

أعيد الحج أم عيد الصيامِ

أم الداعي لطيبة قد تنادى

ألا حيوا على باب السلامِ

ثم ينتقل بنا المؤلف لتعريف التواشيح الدينية ومنشديها في مكة المكرمة؛ ومن أشهرهم الشيخ الزيني بويان، والشيخ محمد الكحيلي، والشيخ حسن لبنى، والسيد عباس المالكي.. ثم انتقل المؤلف لتعريف "الدَّور" لغةً واصطلاحاً، وغناء الدَّور، وأعلام فنّ الدَّور في العصر الحديث، منتهياً لتعريف فن الصهبة لغة واصطلاحاً، والمصطلحات المرتبطة بها وهي الحادي والشَّاووش والسنِّيدة والشيلة والودعة والشبشرة؛ وفي الرابع شرح للإيقاع المصاحب لغناء الصهبة، والضرب بالكف على إيقاع النَّقر.

أما الباب الثاني من الكتاب فقد اتسع لاستعراض تاريخ الغناء في مكة المكرمة، ومغنّي الصهبة ودورهم في التواصل الفني والثقافي والشعبي، وتاريخ الموشحات والصهبجية في مصر، ثم ظهورها في مكة، والصهبة المصرية، واختلافها عن الصهبة المكية، ثم الصهبة اليمانية، أو يماني الكفّ، وطبقات مُغنّي الصهبة وحاراتهم في مكة عبر القرون، حيث يصنّف المؤلف طبقات مغني الصهبة في مكة المكرمة، ومن هؤلاء في الطبقة الأولى عبده الحامولي وعبد الرحيم المسلوب ومحمد عثمان وكامل الخلعي والسيد الصفتي وسلامة حجازي، وغيرهم من المصريين المؤلفين والملحنين للموشحات والأدوار في القرنين المنصرمين الهجري والميلادي. ثم الطبقة الثانية التي عاصر بعض شخصياتها شخصيات الطبقة الأولى، وفي مقدمتهم الشيخ عبد العزيز محضر، وعلي الصائغ، ويوسف مرزا، وعلي حامد ميرة، وإبراهيم عوضين، وإبراهيم يسري، ومحمد حبيب، وحسن عبد ربه، وعبد الله بخيت، ومحمد شعيب، وأحمد أبو لبدة، وصالح عسيري، ومحمد سلطان، وعبد الله جدع، وإبراهيم فلمبان، ومعتوق سلطان، وقد أدرك المؤلف كل هؤلاء من الطبقة الثانية، وقد انتقل جلهم إلى رحمة الله. ثم الطبقة الثالثة والتي حصل بوجودها في الآونة الأخيرة نوع من النهوض الفني، وتتمثل هذه الطبقة في شباب التحقوا بمن تبقى من الطبقة الثانية، اقتربوا منهم وسمعوا وعشقوا وحفظوا من الموشحات والأدوار كمًّا لا بأس به في مختلف المقامات. ومن هذه الطبقة الشبابية وفق تاريخ الالتحاق: حمزة أبو قرّام، عبد الله محمد أبكر «مؤلف هذا الكتاب»، طارق شنواز، عثمان صالح آدم، صلاح محمد المطري، محمد جميل فلاتة، خالد مغربي، هاني قبوري، عمر نوار، عبد الملك نيازي، أسامة عمودي، أنور عبده، وغيرهم من الشباب. هذا إلى جانب ما سُجل في أدوات وأجهزة الحفظ الحديثة (أشرطة الكاسيت والهواتف النقالة والأقراص المدمجة) بأصوات كبار حداة الصهبة أمثال: السيد علي بن يوسف، عمر العيوني، عبد الله مؤمنة، عبد الله بصنوي، محمد الوزنة، عبد العزيز محضر، ومن تبقى منهم: محمد حبيب بكر، حسن عبد ربه، يوسف مرزا، علي ميرة، صالح عيسى، سراج عنبري. كما يستعرض عبدالله أبكر مصادر نصوص الموشحات والأدوار ومؤلفيها وأسباب دخول الألفاظ الأعجمية في غناء الموشحات والأدوار وأماكن أداء غناء الصهبة.

وفي الباب الثالث يتبحر المؤلف في بحث فن المَواليا، أو الموّال، والمجسّ الحجازي، ونماذج من الموال بالفصحى والعامية، كما قدم نماذج من نصوص غناء لون يماني الكف. فيما احتوى الباب الرابع على نماذج وتحليلات لغناء الموشحات، وطريقة غناء الموشحات والأدوار في الصهبة على المقامات الموسيقية التي تُغَنى عليها الصهبة كمقام البياتي ومقام الحجاز ومقام المايا ومقام السيكا ومقام الجهاركاه ومقام النهاوند، فضلاً عن نصوص المُوَشَّحات والأدوار ومؤلفيها ونوعية مقاماتها وأسماء مُلحنيها ونوعيات ضروبها وإيقاعاتها.

ولعلنا قد نختلف مع المؤلف في توصيفه لهذا الفن أنه يؤدى بدون آلات موسيقية، رغم ما أورده المؤلف أن الغناء يتم بالنقر على النقارات وهي في حد ذاتها من الآلات أو أدوات الإيقاع الموسيقية المصنفة في العلم. ومن ثم فالصهبة مصحوبة بآلة موسيقية إيقاعية أيا كان اسمها.

وفي النهاية نود التأكيد على أن المؤلف قد آثر أن يستقي مادته الميدانية من أعلام الصهبة مباشرة، حيث قام بتسجيل الكثير من القصائد والأدوار التي لم تدون في أية مراجع. أما المادة المرجعية والمصادر المكتبية فقد تجاوزت الخمسين مرجعاً علمياً ما بين كتب تراثية قديمة ودراسات حديثة سواء كتب أو مقالات منشورة وموثقة، بلغت أكثر من خمسين مرجعا وهو ما أعطى الكتاب قدره العلمي في المجال.

العادات والتقاليد في دورة حياة الإنسان الفلسطيني

أما الكتاب الذي فاز بالمرتبة الثالثة مناصفة فهو كتاب العادات والتقاليد في دورة حياة الإنسان الفلسطيني قبل النكبة (1948) لزكريا السنوار وربا الزهار؛ اللذان لم يستطيعا حضور حفل تسليم الجائزة لعدم تمكنهما من الحصول على تأشيرة السفر من فلسطين.. والكتاب صدر في غزة عام 2013 في 349 صفحة من القطع المتوسط. وقد اعتمد فيه المؤلفان على المنهج الميداني من خلال 83 مقابلة مع مجموعة متنوعة من الإخباريين الثقاة بفلسطين الذين ولدوا بفلسطين وهجروا منها قصراً.. وتنوعت الروايات الشفاهية التي تم جمعها بحيث غطت معظم المدن والقرى الفلسطينية للوقوف على عناصر التشابه والاختلاف فيما بينها. وقد قدم لنا الكتاب وصفاً إثنوجرافياً دقيقاً لعادات دورة الحياة (الميلاد- الزواج- الوفاة) خلال هذه الفترة، فضلاً عن رصد للعديد من النصوص المنوعة من الأغاريد والأهازيج والتحانين والأمثال الشعبية والأقوال المصاحبة لتلك العادات.

وبدأ المؤلفان بالمرحلة الأولى من دورة الحياة وهي «مرحلة الميلاد»، وكشفت الدراسة عن اهتمام المجتمع الفلسطيني بإنجاب الذكور طلباً لحمل إسم العائلة ومساعدة الوالد في العمل فضلاً عن الإرث المادي.. ومنذ اليوم الأول للزواج يترقب الأهل قدوم المولود الجديد، وإذا تأخر الحمل يبدأون في حل مشكلة (العوجة)، حيث يظهر دور القابلات اللائي يعالجن تأخر الحمل، واشتهر عندهن علاجهن لأمراض عدة مثل: المولدة الطرية، والمولدة الصغيرة، والمولدة الملتاحة (الملووحة)، والظهر المفتوح، والتهابات المولدة، والبرودة والرخاوة، وضعف الدم، والكابسة. كما انتشرت مظاهر الاعتقاد في السحر والجرينة والخوفة. وإذا ما تم علاج الزوجة من أسباب عدم الحمل.. بدأ علاج الزوج من أية مشكلات في مقدمتها «العجز الجنسي». وعند حدوث الحمل تتباهى الحامل وأمها وزوجها بذلك. وتبدأ إجراءات متابعة الحمل والجنين بشكل دقيق. ويبدأ التكهن بجنس الوليد استناداً للوحم وطبيعة حركة الجنين، ومتابعة كمية حليب الحامل إذا دخل الشهر التاسع لحملها، وكانت الحامل تجهز ملابس وليدها قبل مولده بشهور، وتعم الفرحة الجميع إذا عُرف أن المولود ذكراً، أما إذا كان المولود بنتاً تبدأ عبارات التمني بمولد ذكر في المرة القادمة. وارتبطت أسماء المواليد بعادات معينة، إذ يسمى المولود على إسم أبيه أو



جده إذا مات قبل مولده. وقد يكون الإسم على إسم نبي أو صحابي أو صحابية، أو من أسماء الله الحسنى، أو بأسماء تركية.

ولم يكن للختان أو الطهور في المجتمع الفلسطيني وقت محدد، فقد يتم بعد أسبوع أو شهر أو سنة، وقد يتم بعد سنوات. ويرتبط ذلك بالفئة الاجتماعية، فأهل المدن يطهرون أبنائهم في سن مبكرة. وقد يتم تأجيل الطهور حتى يتم تطهير عدد من الإخوة معاً، وكانت احتفالات الطهور تمتد ثلاثة أيام، وقبل الطهور بليلة واحدة كانت تقام سهرة تعرف باسم «التعليلة»، وفيها يجتمع أهل القرية يشاركون أهل الولد فرحتهم، ومن ثم تتضح درجة الترابط في المجتمع الفلسطيني.

وفي يوم الطهور كانت أم الولد تحميه وتلبسه جلباباً خاصا وطاقية مزينة أو طربوشاً مزوقاً قد يزين بقطع نقدية، وقد تزينه الأم بقطعة من «ثوب الأطلس» الذي لبسته يوم عرسها. ومن الأغاني المرددة في هذه المناسبة قول النسوة:

مبروك طهورك يا فلان

مبروك البدلة والذهبان

ويوم طهورك يا فلان

عزمنا عاهل عمان

ثم تذبح ذبيحة ويُدعى الأقارب والجيران لتناول طعام الغداء، وتحضر النساء بأبهى الملابس والذهب، ثم يُعد موكباً أشبه بزفة العريس للمولود «الولد» قبل طهوره، فيركب على ظهر الخيل، ثم يبدأ الختان الذي يتم على يد حلاق القرية، أو مطهرين متجولين بين القرى والبوادي، ويغنين:

يا مطهر الصبيان.. وبالله عليك

لا توجع الصبيان بزعل عليك

ثم يأتي الأقارب للولد ويضعون النقوط في يده، وذلك حسب قدرة كل منهم المادية. وبعد أيام من احتفائية الطهور يأخذ أهل الطفل ابنهم إلى البحر- على السهل الساحلي- ليستحم فيه، ولكي يلتئم الجرح.

ثم ينتقل المؤلفان لرصد عادات الزواج، بداية من «سن الزواج» حيث لا يُنظر للسن بقدر ما ينظر لجسم الفتاة، فمن كان جسمها كبيراً يمكن تزويجها في سن مبكرة قد لاتزيد عن 12 أو 13 سنة. أما المواصفات المطلوبة في العروس فكان أهمها الأصل الطيب (خذ الأصيلة ولوكانت ع الحصيرة)، و(بنت الأصول أحسن من بنت القصور). كما اهتم المجتمع بجمال البنت، وكثرت في الأغاني الشعبية ذكر جمال ومفاتن البنت كالبياض والعيون والعنق الطويلة واستدارة الوجه، ويشبهونهن بالقمر ليلة تمامه (قمر 14) كما كانوا يهتمون في اختيار العروس أيضاً أن تكون بنتاً لا إمرأة ولود. أما اختيار العريس فلم يكن الجمال مقياساً للاختيار بل الأصل والخلق والدين (العرض ما بينعطى إلا لخيار الناس). وكان الزواج أنواعاً عدة، منه زواج الأقارب باعتباره حسب قولهم (عرق عينها)، أو (ابن عمها ذباح رقبتها). لكن إذا كان هناك خلاف بين الأقارب يرفض الوالد ذلك الطلب، ويقول:

(حتـى لـو بتجدلهن جدايل بيضـ) أي (حتى لو شاخت وشعرها أصبح أبيض). ومن أنواع الزواج أيضاً «زواج الغرائب» أي الزواج من قرية أخرى، وفي ذلـك الزواج تشعر الفتاة بالحزن والأسـى، وتوصـف بأنها «راحـت غريبة»، بل يصـل الأمر لدرجة النـدب عليها. أما النوع الثالث فهو «زواج البدل» أو «الشغار»، وفيه يتم تبديل عروس بعروس دون دفـع مهور، ويتم ذلك عنـد الفقراء. وهناك «زواج الغـرة» ويتم فيهـا تزويج فتاة مـن أقارب القاتـل لأحد أقارب القتيل كأنها أسـيرة، وتعامل معاملـة مذلة، وتظل عند زوجها حتى تنجب ولداً ذكراً ليكون بديل قتيلهم، وعندها تُعاد لأهلها، أو تبقى عنـد زوجها إذا توافقا في حياتهما، غير أن هـذا النوع من الزواج كان محصـوراً جداً. وكان تعدد الزوجات شائعاً في القرية الفلسطينية، إما لمرض الزوجة، أو تأخر الحمل، أو لعدم الإنجاب أصـلاً، أو لنسل كله بنات، أو للرغبة في مزيد من الأبناء، أوغير ذلك.

وكانـت الخطبة تتم بطلب تمهيـدي من أهل العروسـ، وذلك عندمـا ترى أم العريسـ وأخته أو عمتـه أو خالته الفتاة ويعجـبن بها، فيطلبنها، ويُـترك الأمر لوالدهـا الذي يشـاور أقاربه، فإن تقـدم أحدهم للـزواج تم تفضـيله على الخاطب لأنه (عرق عينها). وعنـد الاتفاق تُقرأ الفاتحة، ويتـم الاتفاق على المهـر. ولم تكن فترة الخطوبة طويلة إلا إذا كان الخاطب في وضـع مادي صعب، فقـد تطول الخطوبة إلى عام أو أكثر حتى يتمكن من جمع المال اللازم للعرس، ويرتبط ذلك بمدى نجـاح الزراعـة في موسـم هذا العـام. وفي فترة الخطوبـة كان الخاطب يذهـب لزيارة مخطوبته في رفقة والده ووالدته، ومعه هدايا تُعرف باسـم «خشـة الـدار»، ولا يجلس الخطيب مـع خطيبته منفرداً.

وكانـت ملابسـ العروسـ تُجهـز في قريتها، فيتم شراء القماش وتبدأ العروس، أو قريباتها أو امراة متخصصـة في تطريز الأثواب حسب نقلة التطريـز في القرية أو المدينة. وقبل الزواج كانت تتم احتفالات لأيام عديدة تستمر لأسبوع أو على الأقل ثلاثة أيام يرقصـون فيها السـامر والدبكة والدحية، ولكل منها نظامه وأصـوله، ومن الغزل في تلك الليالي:

يا حلو دربك سند	**والرجل تقلانة**
والقلب يطلب رفق	**والعين خجلانة**

وكانوا يُجَرّون مناظرات على لسـان البيضاء والسـمراء، وينحـاز كل طـرف لمن يمثـل في جو حماسـي فكاهي، وكانـت أم العروسـ تدعو أهل القرية لحضـور ليلة الحنة وهي التي تسـبق ليلة الزفـاف، وفيهـا كان يتم نقشـ العروس بالحناء ونقش الزخارف والرسـوم علـى كفيها ورجليها، كمـا يتـم حناء مـن أرادت مـن النسـاء وتنطلق الزغاريد والغناء والرقص، وهناك مئات الأغاني التي كانت تغنى في تلك الليلة البهيجة.

وفي يوم الزفاف تُذبح الذبائح من الصـباح، ويُعد الطعام الذي يكون غالبـاً «المفتون» أو الفت البلـدي، والأرز المفلفل، ثم تُقدم القهوة والشـاي في جو مـن الزغاريد والغناء، على حين يسـتحم العريس في بيت أحد أقاربه أو أصـدقائه وينتظره أصـدقاؤه بالغناء، ثم يزف العريس محمولاً على الأكتـاف وسـط الرقص والغنـاء ويطوفون به في البلدة حتى يصل إلى بيته بدون أعيرة نارية بسبب الاحتلال البريطاني آنذاك. ثم يتقدم أبو العريس والأهـل إلى بيـت العروسـ في مناظـرات غنائية بديعـة، حتى تخـرج العروسـ مكللة من رأسـها لقدميهـا بعباءة ووجهها مسـتور تماماً ثم تركب علـى الهودج، ويمسـك والـد العروسـ أو أخوها بالحصـان ويتحرك الموكب حتى تصـل العروس بيت عريسها ليتم إعلان الدخلة. في اليوم التالي تؤكد الأم على شرف ابنتها، ثم يقوم أهل العروس بزيارتهـا في اليـوم التـالي للعرسـ حيـث تلبس العروس ثـوب الأطلس وتتزين وتُجهز أم العروس غذاء خاصاً لهما، ثم يقوم أهل العروسين بتقديم النقـوط لهما ثم ينصـرف الجميـع. أما مباركة

الجيران فتكون ببعض الهدايا العينية كالسكر أو الطحين. ويذهب العريس بعد الصباحية مباشرة لعمله، على حين تتفرغ العروسة لأعمال المنزل منذ اليوم الثالث. وقد تخرج العروس بعد أسبوع أو شهر أو أربعين يوماً على أكثر تقدير لملء جرة الماء أو توصيل الطعام لزوجها أو مساعدته في أرضه.

أما عادات الوفاة فكان الفلسطينيون يعتقدون أن الإنسان يموت في المكان الذي اختارت فيه الملائكة أن يكون غبرة هذا الإنسان، لأنهم كانوا يعتقدون أن طينة الجنين تتكون من ثلاثة أراض: مكان خلقه، ومكان ولادته، ومكان موته. وكان عندهم اعتقاد أن الوفاة في أوقات وأماكن معينة له فضل. فالموت في يوم الجمعة وفي رمضان وفي القدس أو مكة أو المدينة المنورة من شأنه أن يرفع درجات الميت. وكانوا يعتقدون أنه إذا مات المرء سقطت ورقته من شجرة الأرواح. وإذا بدأ النزاع يتم توجيه هذا الشخص جهة القبلة ويطلب منهم أن يسامحوه. وعند وفاة شخص يُشاع الخبر في القرية أو في المدينة. ويعرف ذلك كل الناس من خلال الصراخ عليه. ويتعطل الجميع عن العمل ليشاركوا في الدفن والعزاء. وكانوا يسارعون في الدفن مرددين «إكرام الميت دفنه». لذا كان يتم تغسيله حسب الشرع، ثم يتم توديع المغسل بإلقاء نظرة عليه في جو من الصراخ. وعند سير الجنازة إذا كان أحدهم جالساً يقف، ولو كان لابساً طاقية أو طربوش خلعه إكراماً للميت. ثم يصلى عليه في المسجد ويدفن بالمقبرة. وكانت النساء تخرج في الجنازة خلف الرجال، وكانت قريباته يخرجن حافيات الأقدام، ويحللن شعورهن، ويمزقن ملابسهن رغم مخالفة ذلك للشرع. وعند الدفن كانوا يضعون زرات من التراب في عين الميت، ويرددون في المثل (الإنسان ما بيملأ عنيه إلا التراب). وفي المقبرة يُلقن الشيخ الميت ثم يلقي موعظة للحضور. وكان الناس يضعون بعض الأشياء في القبر مع الميت، فالطفل يدفنون معه لعبته وأبريق ماء صغير (كوز)، ويدفنون مع الطفلة الأساور والعقود، ويدفنون مع الشاب ملابسه الكثيرة، والعذراء تُزين في زي جميل فوق الكفن، والعروس كانوا يلبسونها ثوباً أبيض فوق الكفن. وقد يوضع مع الميت أية من القرآن الكريم في زجاجة، شهادة منهم أن الميت كان صالحاً. وبعد الدفن يبدأ العزاء عند أهل الميت أو ديوان العائلة، ويستمر العزاء لثلاثة أيام، كان الجيران خلالها يقدمون الطعام لأهل الميت. على حين يستمر عزاء الأنثى منذ وفاتها حتى أول عيد يأتي بعد الوفاة، وتتشح النساء بالسواد لفترات قد تمتد لسنوات عديدة خاصة إذا كان الميت قتيلاً أو شهيداً، كما كن يحرمن الاستحمام على أنفسهن لفترات طويلة. وبعد العزاء يأتي «خميس الأموات» يجتمع فيه النسوة أول خميس بعد وفاة الميت، ثم يحيون ذكرى الأربعين بتلاوة القرآن على روحه ويقدم الطعام على روح الميت. أما العيد الأول فكان أهل الميت يخرجون قبل الفجر لزيارته، ويوزعون «الفجدة» على الفقراء والمساكين، وقد يكون التمر أو الغريبة أو الزبيب أو بعض النقود.

ويدعو المؤلفان الوسط الثقافي لتوفير الإمكانيات العلمية والتقنية لتوثيق هذا التراث الشعبي الأصيل، الذي يتعرض من آن لآخر لعوامل السلب من قبل الاحتلال الصهيوني، الذي ينسب جميع الإبداعات الفلسطينية له، وآخرها طرق عمل الخبز وأدواته. ونحن بدورنا نؤكد علي ذلك، وندعو المجتمع العربي للتضامن مع الشعب الفلسطيني في الاهتمام والإصرار على جمع وتوثيق تراثه الشعبي، ونثمن هذا العمل الذي تم في ظروف صعبة وغير عادية في ظل هذا الاحتلال الإسرائيلي الغاشم للأراضي الفلسطينية، ونقدر مايكابده الشعب الفلسطيني وجهد المؤلفان اللذان لم يستطيعا حضور حفل تسلم الجائزة لعدم تمكنهما من الحصول علي تأشيرة للسماح لهما بمغادرة الأراضي الفلسطينية.

أيام العرب الأواخر



حظي هذا الكتاب بتقدير لجنة تحكيم الجائزة، وهو كتاب «أيام العرب الأواخر: أساطير ومرويّات شفهيّة في التاريخ والأدب من شمال الجزيرة العربية مع شذرات مختاره من قبيلة المره وسبيع» لمؤلفه سعد العبد الله الصويان الذي صدر عن الشبكة العربية للأبحاث والنشر عام 2010. ويقع الكتاب في 1143 صفحة، وكما جاء على الغلاف الأخير فهذا الكتاب عبارة عن سوالف ومرويات شفهية بدأ المؤلف بتسجيلها منذ عام 1982 واستمر عدة سنوات، اذ استطاع أن يجمع مادة غزيرة وصلت إلى مئات الساعات من أشرطة الكاسيت، ثم قام بتحويلها إلى ملفات رقمية على برامج الحاسوب الحديثة مما سهل التعامل معها وتفريغها بلهجاتها الأصلية طباعة على صفحات من الورق بلغت آلاف الصفحات، وهي عملية شاقة استهلكت الكثير من الوقت والجهد، فتحويل النص الشفاهي إلى نص مكتوب من أضمن الوسائل لحفظه إلى الأبد، كما يشير الصويان إلى أن هناك اعتبارات أخرى وحالات يكون فيها الأداء الحي أفضل من الكتابة.

ويذكر المؤلف أنه قد قام بتفريغ المادة الميدانية بلهجاتها الأصلية ومعظمها، كما سيلاحظ المتصفح، من شمال الجزيرة، وخصوصا قبيلة شمر، إضافة إلى عنزة وبني رشيد والظرفا والبنّاق وأهالي الجوف ويقعا وقرى جبل شمر ومنطقة الجوف، كما قام بتسجيل القليل من رواة قبيلة سبيع والمرة وعتيبة والدواسر. ويضيف الصويان: «بما أن زميلي مارسيل كوربر سهوك p. Marcel Kurper shoek تولى مهمة التعامل مع المادة التي جمعها بنفسه من قبيلة الدواسر ومن قبيلة عتيبة، وهي أغزر بكثير من المادة التي جمعتها بنفسي من هاتين القبيلتين، ونشرت دار بريل Brill في لايدن Leiden بهولندا نتائج عمله في أربع مجلدات ضخمة، لذا قررت عدم التعامل مع هذه المادة التي أوفاها الزميل مارسي حقها من البحث، وأردت أن أكرس جهدي للقبائل التي لم يتطرق لها هو، كنوع من توزيع المهام وتوفير الوقت والجهد. بهذه الطريقة يكون هو غطى بعض قبائل الجنوب بينما وقعت علي مهمة تغطية بعض قبائل الشمال». وعلى هذا النحو تطرق المؤلف في كتابه إلى قبائل لم يسبق أن تطرق إليها أحد قبله، وخصوصاً ما يتعلق ببعض قبائل الشمال.

وهكذا تضافرت الوسائل والظروف، وتواجد الإخباريون الأكفاء الذين لم يترددوا في الإدلاء بما لديهم من سوالف وقصائد ومعلومات، انطوت عليها صفحات هذا العمل الضخم، ويشير المؤلف إلى أن معظم الرواة الذين أخذ عنهم هذه التسجيلات، إن لم يكن كلهم، قد رحلوا من هذه الدنيا إلى الرفيق الأعلى. وهكذا تنطوي صفحات الزمن وتتوالى الأجيال وحقب التاريخ وتداهمنا التغيرات الثقافية والاجتماعية واللغوية. لذلك قد يجد القارئ بعض الصعوبات في فهم لهجة هذه المرويات، أو حتى تصور الحياة والبيئة التي تتحدث عنها، وهذا أدعى إلى تسجيلها وتدوينها وحفظها من الضياع ومعالجتها وفق منهجية علمية دقيقة واضحة تجعل من الممكن الاستفادة منها والانتفاع بها علمياً، ولغوياً، وكذلك من أجل فهمها على الوجه الصحيح واستكشاف مواطن

الجمال فيها للاستمتاع بها وتذوقها فنياً وأدبياً.
ويشير قاسم الرويس ضمن حديثه عن هذا العمل أن الكتاب يحكي بكل بساطة قصة البداوة العربية على لسان أهلها وبلهجتهم متحدثين عن الأنساب والوسوم والشيوخ والعلوم و(القالطين) و(الحمايل) و(القواصيد) والديار والمغازي في توظيف غير مسبوق للثقافة الشفهية للتعامل مع الثقافة الكتابية وفق منهجية علمية محددة. وعلى حين تداولت المراكز العلمية في الغرب هذا الكتاب باحتفاء بالغ، نرى (أبوظبي) اليوم تلحق بالعالم المتحضر في تقديرها لهذا العمل الثقافي (يقصد جائزة الشيخ زايد). وبغض النظر عن فوز الكتاب بالجائزة من عدمه، فإن لهذا الكتاب دورا كبيرا في التعريف بهويتنا الثقافية الحقيقية المتجذرة في صحراء الجزيرة العربية من خلال توظيف الثقافة الشفهية في التعامل مع الثقافة الكتابية والتاريخ المكتوب وفق منهجية علمية تحكي قصة البداوة العربية في محاولة جادة تتجه إلى ربط الحاضر مع الماضي عبر شعر البادية وثقافة الصحراء؛ فهما في رأي الصويان- يضيف الرويس- ولا أخاله جانب الصواب، الامتداد الطبيعي والاستمرارية التاريخية لشعر الجاهلية ولغتها وثقافتها، ليكشف بصورة علمية موضوعية مجردة خلال الهلنستية والإغريقية والسكسونية والأنجلوسكسونية أسرار العمق التاريخي للثقافة العربية الأصيلة التي حرم أبناؤها استلهامها متوهمين أنهم يقفون بذلك في صف واحد مع أحفاد الهنود الحمر!!

فدراسة الآداب الشفاهية كما يشير الصويان لا تعني إطلاقاً الدعوة إلى العامية، وكذلك دراسة البداوة والقبيلة ليست مناداة بالنكوص إلى عصورها بل هي تدرس كجزء من تاريخنا الثقافي والاجتماعي وكأحد محددات هويتنا وتصوراتنا الجمعية التي لا تزال رواسبها توجه سلوكياتنا على مستوى اللاوعي ثم إنها تبقى جزءًا من المنتج الإنساني والتجربة الإنسانية التي يحرص العلم على رصدها وتوثيقها، فهي لا تقل أهمية عن اللقى والحفريات فإذا كان من المشروع علمياً دراسة ثقافة بابل والبيرو والهنود الحمر، فإنه من المشروع أيضاً دراسة الشعر البدوي والقبائل العربية وثقافة الصحراء.

ويلفت الصويان النظر إلى أن هذه الروايات حافلة بالمناحي الأسطورية والخرافية التي لا يتسع المقام للتنويه لها، غير أنه من المهم أن يدرك القارئ أن ما بين يديه ليست نصوصاً تاريخية موثقة ومحققة، بل هي مجرد مرويات شفاهية تُحفظ في الذاكرة وتتعرض- بحكم محدودية الذاكرة الإنسانية- للكثير من التحويرات.. مشيراً في منهجه العلمي إلى أن النص الشفهي مزيج من الأدب والتاريخ. وتبدأ المرويات الرائعة بالمرويات حول «الخرصة والجربان»، وتنتهي بالمرويات حول «بني هلال والضياغم». وتُختتم بمجموعة من السوالف «خمس وخمسون سالفة» بدأها بسالفة محمد بن مهلهل برواية منهي بن بنيه»، وختمها بواحدة من سوالف الدوشان مطلق ابن راشد الجرد السبيعي.

وإذا كان هذا العمل التوثيقي الرائد في حاجة لوضعه في قاعدة بيانات كبرى لإتاحة هذه البيانات بصورة ميسرة للباحثين في التراث الشعبي والأدب والتاريخ، فإن سعد الصويان بحسه العلمي والتوثيقي قد بادر بإتاحة هذه المادة خارج النطاق المطبوع، مشيراً إلى أن الروايات الأصلية موجودة ومحفوظة في ملفات صوتية بأصوات الرواة، وبلهجاتهم الأصلية، ويمكن للباحث الذي يريد التعمق في البحث الرجوع إلى نماذج من هذه الصول على موقع المؤلف:

https://www.saadsowayan.com

ويعلن المؤلف في مقدمة كتابه أنه يُعد للطبع كتاباً عنوانه «الصحراء العربية: ثقافتها وشعرها عبر العصور».. والكتاب مبني على النصوص المثبتة في هذا الكتاب «أيام العرب الأواخر»، وهو أشبه بالمقدمة النظرية والمنهجية لها، أو لنقل بمثابة عمل تطبيقي لكيفية التعامل العلمي مع هذه النصوص والاستفادة منها

وفق رؤية علمية تتكئ على مستحدثات العلوم الإنسانية والاجتماعية، وعلى المناهج الراسخة في الأنثروبولوجيا واللسانيات، وعلى المناهج الحديثة في التاريخ الشفهي والأدب الشفهي، وذلك للخروج بتصور واضح عن الاستمرارية الثقافية واللغوية والأدبية في الجزيرة العربية، وعن تاريخها الثقافي والاجتماعي والقبلي منذ العصر الجاهلي حتى قيام الدولة الحديثة.

ونحن من جانبنا في انتظار هذا العمل الذي سيضيف الجديد لهويتنا الثقافية العربية.

المزامير.. المعتقد حول الموسيقى والاضطراب النفسي

هذا هو الكتاب الثاني الذي نال جائزة تقدير لجنة تحكيم الجائزة من حيث المنهجية والمحتوى العلمي والإخراج، وهو كتاب «المزامير.. المعتقد حول الموسيقى والاضطراب النفسي» لمؤلفه علي الضو. والكتاب صدر عام 2009 عن معهد الدراسات الأفريقية والأسيوية بجامعة الخرطوم ضمن سلسلة دراسات في التراث الشعبي السوداني رقم (41)

وتتمحور الدراسة في ملاحظة المؤلف الميدانية أنّ هناك عدداً غير قليل ما يربو عن العشرة عازفين من محترفي العزف على المزامير بالسودان قد أصيبوا باضطرابات نفسية، وبات عددٌ آخرُ على شفا حفرةٍ من ذلك ورغم أن الموضوع قد يُوحي بأنه من اهتمامات العلوم المختلفة الأخرى التي تدرس سلوك الإنسان وتصرفاته كعلم النفس، أو الطب النفسي، أو علم وظائف الأعضاء، أو حتى الدين، إلا أن هذه الدراسة تتناوله من منظور علمي الفولكلور وموسيقى الشعوب. وقد عكف الضو على جمع مادته العلمية من أقاليم السودان التي اشتهرت ثقافاتها الموسيقية بالمزامير والصافرات والأبواق، فضلاً عن المادة التي تم جمعها من محترفي العزف على المزامير، ومن الرواة العارفين بتاريخ الثقافة الموسيقية بالسودان وعلى هذا النحو حاول الوصول إلى نتائج معممة ومنطقية للعلاقة بين المعتقد حول الموسيقى والمزامير، وما أصاب بعض محترفي العزف عليها في السودان من اضطرابات. وبذلك يمكن لعلم الفولكلور أن يسهم في إثراء موضوعات، كالاضطراب النفسي، ظلت على الدوام من اهتمام فروع معرفية أخرى.

وعلى هذا النحو يبدأ علي الضو باستعراض مكونات الثقافة الموسيقية السودانية مشيراً للمناطق التي تتعدد فيها الآلات الموسيقية وتلك التي تنحصر فيها لضعف الموارد المادية.

ووجود وحدة في المنظومة النغمية الخماسية الخالية من نصف البعد الصوتي والتي تميز جل الثقافات الموسيقية للمجموعات السودانية. وتُستثنى من ذلك مجموعات صغيرة نسبياً تسيطر على موسيقاها نظم موسيقية أخرى، كالنظام النغمي الخماسي المحتوي على نصف البعد الصوتي أو النظام النغمي السباعي Diatonic. وأهم هذه المجموعات هي البقارة والرشايدة والمواليد (السواكنية). فيما يتناول المؤلف المكون الثقافي الإفريقي مشيراً إلى أن المؤدين للموسيقى وممارسيها أناس تجلهم المجتمعات الإفريقية وتضع لهم مكانة اجتماعية مرموقة. ويقع المسؤول عن تنظيم العروض الموسيقية في مجتمع «البرتا» بجنوب النيل الأزرق بالسودان، على سبيل المثال لا الحصر، في مرتبة اجتماعية واحدة، من حيث المسؤولية والتقدير، مع شيخ القرية (المسئول الإداري) وشيخ العادة (المسئول الديني أو العقدي). ويستعين في جل هذه المجتمعات كل من: العرّاف أو الكاهن أو «الكجور» أو مسئول العقائد، بالموسيقى لأداء مهامه وواجباته تجاه المجتمع. وبالتالي يمرر كل الأجندة العقدية التي يرغب في إيصالها لجموع المؤمنين عبر هذا السياق.

أما المكون العربي – الإسلامي فيشير إلى إن الثقافة الموسيقية العربية والواقع الاجتماعي



الذي تبلورت فيه، على النقيض تماماً من ذلك المكون الإفريقي، فقد كان العرب لا يمارسون احتراف الموسيقى بل يستمعون إليها. وترى كرستينا نلسن Kristina Nelson أن وظيفة الترفيه هذه والمرتبطة بالموسيقيين المحترفين هي التي تم اختيارها لتتحمل وطأة عدم السماح بممارسة الموسيقى لدى العرب بصفة عامة، وقد ميز هذا الوضع بين المؤدي والمتلقي وجعل ممارسي الموسيقى ومحترفيها في أسفل السلم الاجتماعي. وذلك لارتباط هذه الممارسة تاريخياً بالخدم والقيان، وابتعاد الأشراف وقادة القوم عن احتراف مثل هذا النشاط.

هذا المبحث العلمي للمكونات الثقافية الموسيقية كان مدخل المؤلف لبحث المعتقدات حول الموسيقى والمزامير بالسودان، حيث يُعتبر المعتقد حول الموسيقى أحد العناصر الرئيسة المكونة للثقافة الموسيقية والتي تشتمل بجانب ذلك على التنظيم الاجتماعي والمخزون الموسيقي والثقافة المادية. وتشير المادة الميدانية إلى أن جل المجتمعات السودانية تمنع الصبية عن الصفير على وجه العموم والصفير عند مغيب الشمس على وجه التحديد. ويُعتقد أن حلول الظلام مرتبط بحضور الأرواح الشريرة كالجن والشياطين، ويسهل الصفير أمر استدعائها. فقد ذكر بعض عازفي المزامير في المقابلات التي أجراها المؤلف معهم أن آباءهم إما اعترضوا على تعلمهم العزف على المزامير ابتداءً أو منعوهم من ممارسة عزفها بالمساكن بدعوى أنها تستدعي الجن والشياطين. وهناك اعتقاد شائع أن العزف من صوت الجن ويمكن استحضارهم بصوت العزف. ويُصرح بأن الآلات الموسيقية من أكبر الوسائل التي يغوي بها الشيطان الرجال تأثيراً. فالآلة الموسيقية هي مؤذن الشيطان يدعو لعبادته. ويعتبر كثير من قاطني جنوب النيل الأزرق أن الصفير بالفم رجس من عمل الشيطان ويحضون على تجنبه. كما يُعتقد في مجتمع القارة بغرب السودان أن قمة الكفر هي: الفُجْة عند الكبير والصفير عند الصغير. ففي زمن الجاهلية كانت قريش الكافرة تطوف بالبيت عراة تصفر وتصفق. و(المُكاء) الصفير، والتصدية التصفيق، لقوله تعالى

«وَمَا كَانَ صَلاتُهُمْ عِنْدَ الْبَيْتِ إِلاَّ مُكَاءً وَتَصْدِيَةً فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ» (الأنفال: الآية 35).

وذلك هو سبب اعتبار العرب الصفير إغواءً من الشيطان حتى اليوم. وفي إطار رصده لأثر الموسيقى والزمر على الدماغ وأعضاء الجسم الأخرى استخلص المؤلف من بعض الدراسات أن الموسيقى تُوجد بالمخ في مكان غير الذي يوجد به الكلام. فإن حدث اضطراب للإنسان، فقد تختل لديه ذاكرة الكلام وتبقى ذاكرة الموسيقى متقدةً، بحيث يمكنه العزف على آلته الموسيقية أو أداء ما يحفظ من أغانٍ. ويضيف قوله أن البعض يرى أن هناك ثمة علاقة واضحة بين التأليف الموسيقي والجنون، حيث يعمل هذا التجريد في الموسيقى على إخراج منتجيها من عالم الواقع

إلى عوالم يخلقونها هم لأنفسهم ويعيشون فيها.

فقد ذكر أحمد عكاشة أن الدراسات التي قام بها الأطباء النفسيون تبين مدى انتشار المرض العقلي بين المؤلفين الموسيقيين، وخاصة الدراسة التي أجراها «ترثون» في كتابه المعنون: المرض العقلي والموسيقى.

وتنتهي الدراسة بتساؤل المؤلف: كيف اضطرب عازفو المزامير بالسودان؟ مشيراً إلى أن إرث الثقافة العربية الإسلامية يمثل عملاً مؤرقاً للبعض ويأخذ مساحةً من تفكيرهم. فيؤدي أحياناً، ومعه عوامل أخرى، إما إلى الهروب بترك النشاط الموسيقي والانغماس في عالم التصوف، أو الهروب إلى عالم المسكرات والمخدرات، كأنما هذا السلوك صار يرتبط شرطياً بالنشاط الموسيقي. فتعكس التوبة التي قال بها بعض محترفي الموسيقى بالسودان التاركين لهذا النشاط حالة التنازع والصراع الداخلي التي ظلت تلازم هؤلاء النفر حتى لحظة اتخاذ القرار والهروب للتصوف بالتوبة. ويكون النوع الآخر من الهروب، والمتمثل في الانغماس في المسائل المادية المذهبة للعقل، أحد العناصر السالبة التي تتجمع في نهاية المطاف لدى بعض الفئة المعنية بهذه الدراسة لتسهم مع غيرها من العناصر العضوية والعقدية - الاجتماعية في اضطرابهم نفسياً.

وتصل ضغوط المجتمع على محترفي النشاط الموسيقي قمتها حين الحديث عن عازفي المزامير. وذلك فيما يُعتقد من ارتباط هذه المزامير والصفير الذي تصدره تحديداً بالشياطين. ويذهب البعض إلى أن المزامير ممنوعة أو محرمة على حد اعتقاد بعض المسلمين. وحتى وإن لم يأخذ كثيرٌ من هؤلاء العازفين هذا الاعتقاد حينها مأخذ الجد وظلوا على ممارستهم تلك، إلا أن الأمر يكون مختزناً في اللاوعي ويتم استدعاؤه لا شعورياً حال حدوث اضطرابات. وإن كان مرد تلك الاضطرابات أسباب عضوية ناتجة عن الإفراط في التمارين، أو أخطاء الممارسة، أو الأصوات الحادة الصادرة من المزمار نفسه والمؤثرة على الجهاز السمعي.

يجهل هذه المسائل جل محترفي العزف على المزامير في السودان لقصور أو انعدام منهجية التدرب على هذه الآلات. وهذا يعني أن جلهم يفرطون على الدوام في النفخ عند محاولتهم العزف على الأصوات العليا لآلة موسيقية يمتد مداها لواحد وعشرين صوتاً. ويقود هذا الأمر بدوره إلى إرهاق الجهاز التنفسي، حيث تعمل الرئتان كمنفاخ يمول الفم بالعمود الهوائي، بينما تُوظف الشفة العليا كريشة مفردة بحيث تتذبذب في ارتباط مع حافة الفتحة الموجودة على رأس المزمار بغرض إصدار الصوت الموسيقي.

ولا تواجه هذه الإشكالية لدى عازفي المزامير التقليدية للأسباب التالية: أولاً لمحدودية المدى الصوتي والذي لا يتعدى في بعضها أو جلها خمسة أصوات. ثانياً لاستخدام أسلوب «التباعض» في حال المزامير التي يتجاوز مداها ذلك، حيث يقوم كل عازف لهذه المزامير بإصدار صوت واحد فقط لتتمكن المجموعة المكونة من عشرة عازفين من بناء خطين لحنيين متوازيين. فلا يكون العازف مضطراً في مثل هذه الحالة للإتيان بالصوت وقراره أو جوابه من ذات المزمار أو البوق. ثالثاً للتدرب على تقنيات النفس الإرادي مع وضع المزامير المصنوعة من القرع في الماء حتى يعمل تمدد القرع على إغلاق الفجوات التي يمكن أن يتسرب منها الهواء ما يفضي إلى إرهاق الجهاز التنفسي للعازف.

صور المقال من الكاتبة

جديد النشر

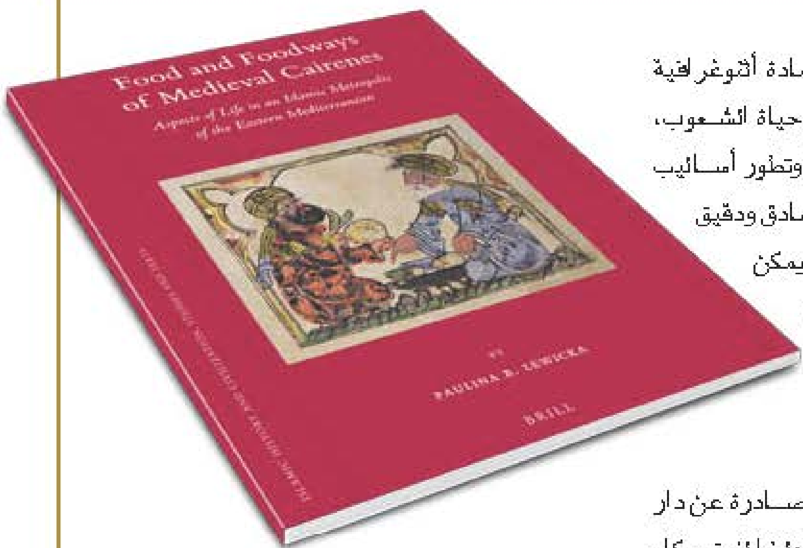
الطعام: أصنافه، إعداده، آدابه في القاهرة خلال العصور الوسطى

المؤلف: باولينا لفيتسكا
عرض: خالد عبد الله يوسف
كاتب من مصر

بدأ في العقود الأخيرة توجه باحثي التاريخ الإسلامي الوسيط نحو دراسات تُعنى بمظاهر الثقافة المادية في المجتمعات الإسلامية، وتأخذ هذه الدراسات عادة الطابع الأثنوغرافي، أو الوصف المنهجي الدقيق لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد والعادات لدى جماعة معينة، أو مجتمع معين خلال فترة زمنية معينة، وبالطبع تأتي عادات الطعام وآداب المائدة كأحد العناصر المحورية في هذه الدراسات.

وينظر البعض إلى الأثنوغرافيا على أنها تمثل فرعاً مستقلاً من فروع البحث الأنثروبولوجي، والحقيقة أنها لا تشكل تخصصاً فرعياً في حد ذاتها كما هو الحال في الأركيولوجيا-مثلا- وإنما هي طريقة لرسم ملامح الثقافة والحياة الاجتماعية،

وفن الطهي أو الطبخ ليس مادة أثنوغرافية لها أهميتها في تصوير وتقييم حياة الشعوب، والدلالة على أسلوب معاشها وتطور أساليب حياتها فحسب، بل هو تعبير صادق ودقيق عن تكامل اجتماعي وحضاري يمكن الكشف عنه وراء الأطعمة نفسها، وارتباطها بكافة مظاهر الحياة الإنسانية المادية والفكرية.



والدراسة التي نعرض لها صادرة عن دار بريل للنشر، ليدن، للباحثة باولينا لفيتسكا، الأستاذة بكلية الدراسات الشرقية جامعة وارسو- بولندا-، وأبحاثها تنصب دائما على الحياة اليومية في المجتمعات العربية والإسلامية الوسيطية، وتحديداً المجتمع القاهري، وتحاول الباحثة في دراستها رسم صورة مقرّبة لثقافة الطّبخ والمائدة في مجتمع القاهرة الوسيط، وتتناول كل المعطيات البعيدة والقريبة المتصلة بثقافة الطعام، ووصف إعداده، ومكونات أطباقه، وتقديمها على الموائد. والحدود المكانية للدراسة ليست المدينة الفاطمية فحسب، بل تشمل أيضا الفسطاط العاصمة الإسلامية الأولى لمصر، شيدها عمرو بن العاص (20هـ/640م) بعد فتح مصر، فلا يستطيع الباحث في التاريخ الوسيط للقاهرة أن يُغفل الفسطاط؛ فقد ظلت ذات أهمية كبيرة في الحياة الاجتماعية والاقتصادية للبلاد، في حين ظلت القاهرة في العصر الفاطمي تختص بالخليفة وحاشيته، يقول المقريزي موضحا تطور طبوغرافية المدينة: وصارت القاهرة دار خلافة، ينزلها الخليفة بحرمه وخواصه واستمر سُكنى الرعية بالفسطاط، إلى أن انقرضت الدولة الفاطمية (567هـ/1171م) على يد السلطان الناصر صلاح الدين الأيوبي، فصيَّرها مدينة لسكن العامة والجمهور، فصارت خِططا وحارات وشوارع ومسالك وأزقة، ثم اتسعت المدينة في العصر المملوكي، وشيدت أحياء خارج المدينة واتصلت عمائر الفسطاط والقاهرة، فصارت بلداً واحداً، يشتمل على البساتين والمناظر والقصور والدور والأسواق والفنادق والشوارع والحارات.

مصادر الدراسة

تُبرز الأستاذة الباحثة في فصل تمهيدي المصادر الأولية التي ارتكزت عليها في دراستها وهي:

1 كتب الطبيخ:

وتتصدر المُصنَّفات المُعتمدة باعتبارها المستودع الطبيعي لأسرار إعداد وطرق الأطعمة المختلفة، ومن بين كتب الطبيخ التراثية التي وصلتنا اختارت الأستاذة المؤلفة خمسة مصادر لدراستها، منها كتاب «الطبيخ» لمحمد بن الحسن الكاتب البغدادي القرن (7هـ/13م)، وكتاب «الطبيخ وإصلاح الأغذية» لابن سيار الوراق القرن (4هـ/11م)، وهو أقدم الكتب في موضوعه، ومن النصوص البالغة الأهمية: لشمولها وحسن ترتيبها وقِدمها. أما المؤلفات التي تُعنى بالبيئة المصرية فمنها «كنز الفوائد في تنويع الموائد» لمؤلف مجهول، وعلى الأرجح كُتِب في العصر المملوكي، ويقف على سوية كتاب الطبيخ لابن سيار، من حيث الشمول والإحاطة وحُسن التأليف، ويحتوي على 830 صنفاً من

الأطعمة، مما يجعله أكثر الكتب غزارة بين كتب الطعام الأخرى، المصنف الثاني «الوصلة إلى الحبيب في وصف الطيبات والطيب» لكمال الدين بن العديم (ت660هـ/1262م)، المؤلف الحلبي الشهير، والمصدر الثالث «وصف الأطعمة المعتادة» لمؤلف مجهول أيضا، ويرجع تقريبا إلى العصر المملوكي.

2 - كتب الحسبة:

وهي الرقابة الرسمية على الأسواق، ومنها مراقبة أسواق الطعام، والمهن التي ترتبط بصناعة الغذاء، مثل الخبَّازين، والجزَّارين، والطبَّاخين، وأدوات المطبخ وقواعده، ويبدو أن كتب الحسبة وُضعت كدليل إرشادي لعمل المحتسب حتى يتسنى له إتمام عمله بصورة متكاملة، وأقدم كتب الحسبة التي أعتمد عليها «نهاية الرتبة في طلب الحسبة» لعبد الرحمن بن نصر الشيزري القرن (6هـ/12م)، ويعطينا صورة رائعة للأفران وأسواق الطعام، ويرد في مصنفه خمسة عشر صنفاً من الأطعمة، وطريقة إعداد بعضها مثل الزلابية، وقلي السمك، والثريد، والهريسة، والمضيرة، واللبنّية، والبهطة، والسنبوسك، وتسعة أصناف من الحلوى، ثم يأتي محمد القرشي المعروف بابن الأُخُوة (ت729هـ/1329م) فيذكر أصناف أخرى من الطعام في كتابه «معالم القُربة في أحكام الحسبة» منها الحسبة على الكُبُوديين (بائعي الكبدة)، والبوارديين (عدة أصناف من الوجبات السريعة)، والحسبة على اللبَّانين، وأنواع أخرى من اللحوم المسلوقة من المعز، والبقر، والضأن، ثم يسرد أكثر من خمسين صنفاً من الحلويات المعروفة بالقاهرة في ذلك الوقت، الكتاب الثالث «نهاية الرتبة في طلب الحسبة» لابن بسام (قبل 844هـ/1440م)، ويُضيف أصنافا أخرى يمكن وصفها أنها أطعمة للطبقات الفقيرة، مثل هريسة التمر، والحمص المسلوق، والعدس، والترمس المسلوق، واللفت المخلل، والكشك، والجبن والبيض المقلي.

3 - كتب الحوليات التاريخية:

وهي مصادر عديدة ومتنوعة، فمن مُصنفات العصر الفاطمي كتاب «أخبار مصر» لمحمد المسبحي (ت420هـ/1029م)، و«نزهة المقلتين في أخبار الدولتين» لابن الطُوير (ت617هـ/1220م)، و«أخبار مصر» لابن المأمون البطائحي (ت588هـ/1192م)، ومن المصادر المملوكية «زُبدة كشف الممالك» لخليل بن شاهين الظاهري (ت873هـ/1468م)، و«بدائع الزهور في وقائع الدهور» لابن إياس الحنفي (930هـ/1523م)، و«المواعظ والاعتبار» للمقريزي (845هـ/1442م) وله أيضا كتاب «السلوك في معرفة دول الملوك».

4 - كتب الرحلات:

والحق أن الفضل يرجع إلى هؤلاء الرحالة القدامى في نشأة الدراسات الأثنوغرافية؛ من خلال تسجيل مشاهداتهم عن المجتمعات والشعوب المختلفة، فلم يُغفلوا ذكر الطعام وطقوسه في المجتمعات التي زاروها، ومن الرحالة إلى القاهرة في العصور الوسطى عبد اللطيف البغدادي (590هـ/1190م) وسجل يومياته في كتاب «الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر» والرحالة الأندلسي ابن جُبير (ت614هـ/1157م)، ورحلة ابن بطوطة، وابن سعيد المغربي، وناصر خسرو الرحالة الفارسي الذي زار مصر في العصر الفاطمي ومصنفه «سفرنامة»، ومن قبله المقدسي القرن (4هـ/10م) وكتابه «أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم».

5 - كتب العقاقير والأغذية:

وهي المصنفات التي تبحث في خصائص مفردات النباتات والتوابل المستعملة، من حيث الطب والغذاء، وبيان منافع أصناف الأطعمة، من طيور ولحوم وأسماك، والتصانيف كثيرة وافية في هذا المجال، منها المعتمد في الدراسة كتاب

«الأغذية والأدوية» لإسحاق بن سليمان الإسرائيلي (ت320هـ/932م)، وهو أقدم وأكبر المصنفات، ويُعدّ من الجسور الأولى بين الطب العربي وطب الأمم القديمة.



6 النصوص الأدبية:

ولا غرابة في أهميتها في دراسة الأطعمة، فمعظمها يتخللها أخبار الموائد وصنوف الطعام، ولكنها لا تقدم وصفات تفصيلية عن مكونات الغذاء وطريقة طهيه كما نرى في كتب الطبيخ، فهي تتجه للوصف الخارجي للأطباق، وتصفها وصفاً فنياً بحسب براعة الكاتب. في مقدمة مصادر الدراسة قصص ألف ليلة وليلة، فمن خلال الحكايات يرد ذكر عدد كبير من صنوف الأطعمة القاهرية، ومن المصادر المملوكية والتي تعتمد عليه المؤلفة بدرجة كبيرة بين المصادر السابقة، قصة خيالية لأحمد بن يحيى بن حسن بن الحجار، بعنوان «الحرب المعشوق بين لحم الضأن وحواضر السوق» وهي تمثل حربا بين معسكرين، الأول يقوده ملك الضأن وجنوده الخراف ورعيته القصابين والجزارين، ووزيره لحم الماعز، وأميره لحم البقر، وحاجبه اللحم السميط، وله خواص هي لحوم الدجاج، والمعسكر الثاني حواضر السوق وملكه العسل، ووزيره الأكبر السكر، بالإضافة إلى ذلك يحوي حواضر السوق العديد من ضروب الألبان، وأنواعا مختلفة من الجبن، وصنوفا من المخللات والحوامض، وأنواعا من العسل الفيومي، والرومي، والفرنجي، والبرقي.

الأطعمة القاهرية، التكوين والتأثر

كقاعدة عامة فثقافة الطعام في أي مجتمع يحكمها الموارد الطبيعية المتاحة لها، بالإضافة إلى الموروث المحلي، ويمكن التعرف على الموارد والسلع الغذائية في قاهرة العصور الوسطى من الحوليات التاريخية التي تشير دائما إلى أسباب التغير في أسعار المواد الغذائية، ويكون عادة بسبب انخفاض مستوى فيضان النيل، أو حدوث الأمراض والأوبئة، ومن المؤرخين الذين عنوا بتسجيل أسعار السلع الغذائية المقريزي، وابن إياس، ويتضح من هذه التقلبات أن أكثر الأطعمة والسلع التي يكثر عليها الطلب هي لحم الضأن والبقر، والدواجن، والبيض، والقمح، والأرز، والفول الأخضر، والسكر، والجبن، والزيت خاصة زيت السمسم.

أما الأطعمة الوافدة على القاهرة فتذكر المؤلفة أن بعضها مثل الدجاج، والجاموس المائي، والأرز، والسكر ظهرت في مصر مع الفتح الإسلامي، ومع الوقت عُرفت أطعمة جديدة مثل الثريد، والعصيدة أو الحيص، جاءت عن طريق بغداد، ووصلت إلى الفسطاط، وبما أن القاهرة كانت محطة للتجارة بين الشرق والغرب، فعن طريق المحيط الهندي عُرفت العديد من المحاصيل الزراعية الجديدة خاصة التي تناسب التربة المصرية، فظهر قصب السكر، والقمح الصلب، والليمون، والقلقاس، وعُرفت أطعمة مثل الجبن الصقلي، والسوري والفلسطيني، والزيت التونسي، وأنواع كثيرة من الجوز من بوليا الإيطالية وكريت اليونانية، لكن لم يتقبل البعض الأطعمة المملوكية مثل لحم الخيل، ومشروب الكوميس، الذائع الآن في آسيا الوسطى حيث الموطن الأصلي للمماليك.

وكانت العادة في المجتمع القاهري الوسيط عدم الطْبخ بالمنزل، وعوضا عن ذلك يستخدمون خدمة الطْبخ المنتشرة بشوارع المدينة، ومن خلال يوميات الرحالة الذين زاروا القاهرة يشيرون دائما أن أغلبهم لا يُعدون أطعمة بالمنزل، ولا يوقدون نارا بالمنازل؛ ليس فحسب للتكلفة العالية لعمل مطبخ بالمنزل، ولكن أيضا للخطورة التي قد تنجم عن حدوث حريق، لعدم توافر وسائل الوقاية في ذلك الوقت، فيذكر المقريزي في حوادث سنة (715هـ/1350م) أن السلطان الناصر محمد بن قلاوون أمر بأن تكون عقود المطبخ السلطاني بالقلعة من الحجر خوفا من الحريق.

ثم تأتي مراقبة الأسواق من المحتسب، وبالطبع تشمل بائعي الطعام بشوارع المدينة، وكتب الحسبة بها مجموعة من الإرشادات التي تساعد المحتسب على كشف فساد وعيوب السلع والصناعات، منها ما يقرب من عشرين مهنة تتصل بالأطعمة، مثل: الحُبوبيين، والدْقاقين، والطحانين، والخبّازين، والفرّانين (صاحبي المخابز العامة)، وصُنّاع الزّلابية (نوع من الكعك المقلي بالعسل واللوز)، والجزّارين (هو الذي يذبح الماشية للبيع)، والقصّابين (هو الذي يبيع اللحم للناس)، والكُبوديين (بائعي الكبد المطهي)، والبَواردين (بائعي الوجبات الخفيفة الباردة)، والشّرائحيّين (بائعي اللحم المسلوق)، والشّواؤين (بائعي اللحم المشوي)، والروّاسين (بائعي رؤوس المعز والضأن)، وقلائي السمك، والطبّاخين، والهرّاسيين، والنّقانقيين (تُعمل من اللحم السمين والبهارات والبصل)، والحَلوانيين، والشّرابيين (صانع الأشربة)، والسمّانين (بائعي السمن والزُبدة)، واللبّانين، ومعاصر الشّيرج والزيت الحَار، ومطبوخ العدس، والفوالون.



أما عن الطْباخين في القاهرة، سواء في حوانيت الطعام أم القصور والدور الخاصة، فلم ترد سوى إشارات قليلة ومتفرقة في المصادر عن أخبارهم، لا نستطيع من خلالها رسم صورة عن شخصيتهم أو كيفية إتقانهم هذه المهنة، هذه الإشارات تُظهر أن الطْباخين المصريين كانوا بارعين في مهنتهم، فيذكر ابن الأثير في «الكامل» أن نصر الدولة أحمد بن مروان الكردي حاكم ديار بكر (ت453هـ/1061م) أرسل طباخين إلى الديار المصرية وغرم على إرسالهم جملة وافرة حتى تعلموا الطبخ من هناك. وعند الإشارة إلى إجادة المصريين لمهنة الطبخ تُذكر دائما المرأة، فلم تكن بعيدة عن مهنة الطْباخة كليا، أو ما يتصل بالأطعمة عموما، وقد ذكر ابن سعيد المغربي جواري كن يعملن في قصور الفاطميين واستمروا في العصر الأيوبي بالعمل بمهنة الطْباخة». فيقول: «وفيها جوارٍ طباخات، أصل تعليمهن من قصور الخلفاء الفاطميين، لهن في الطبخ صناعة عجيبة، ورياسة متقدمة». إشارة أخرى وردت في كتاب «الاعتبار» لأسامة بن منقذ عند ذكره قصة فارس متقاعد من الفرنجة يعيش بأنطاكية، فعند زيارة أسامة له أحضر مائدة حسنة وطعاماً في غاية النظافة والجودة، ورأى أسامة متوقفاً عن الأكل، فقال له: «كُل طيب النفس، فأنا ما آكل من طعام الافرنج. ولي طباخات مصريات ما آكل إلا من طبيخهن». ويذكر المقريزي في حوادث سنة

762هـ أيام الناصر محمد بن قلاوون عن الوزير الصاحب فخر الدين ماجد بن خصيب أنه كان في داره جاريتين، تُحسن كل واحدة منهما ثمانين لوناً من التقالي سوى بقية ألوان الطعام.

ورواد حوانيت الطعام كان أغلبهم من الطبقات الوسطى، التي لا تستطيع تحمل نفقات عمل مطبخ بالمنزل، فلا يوجد سبب يدعو الطبقات الميسورة لشراء أطعمة الشوارع، فكان يقوم بمهمة الطبخ الجواري والخدم، لكن هذا لا يمنع بعض الأمراء في طلب أطعمة من حوانيت الطباخين، فيذكر المقريزي أن الوزير الصاحب فخر الدين ماجد بن خصيب كان يبعث كل ليلة بعد عشائه إلى بين القصرين من القاهرة فيشترى له بمبلغ مائتين وخمسين درهما فضة ما بين سمان وفراخ وحمام وعصافير مقلوة.

صنوف الطعام: قوامها وإعدادها

ترى المؤلفة أن أفضل طريقة لترتيب أصناف الطعام القاهري حسب الأطعمة الرئيسة، وهذا النسق يُظهر بالفعل أطعمة الطبقات الوسطى والفقيرة، مع إبراز بعض الجوانب التاريخية والاقتصادية لألوان الأطعمة.

1 - الحُبوب:

1 - الدُّخن:

وكان يصنع منه الخبز، وطبقا لرواية الرحالة عبد اللطيف البغدادي فإن الدُّخن لم يكن معروفاً في مصر باستثناء زراعته في بعض مناطق الصعيد، ولكن ابن فضل الله العُمري يقول عند ذكر خصائص مصر: وهي كثيرة الحبوب من القمح، والشّعير، والفُول، والحُمُّص، والعَدَس، والبِسلَّة واللُّوبيا، والدُّخن، والأرز». والبغدادي يسبق العُمري بما يقرب من مائة عام، إذاً خلال هذه الفترة بدأ الدُّخن يُجلب من الصعيد والدلتا إلى القاهرة، ويذكر ابن إياس في حوادث سنة (875هـ/1740م)، أن الغلاء حدث في جميع أصناف المأكولات من الحبوب وغيرها، وعزّ وجود الأوز والدجاج من مصر جداً، وتشحط الخبز من الأسواق وصار الناس يستعملون خبز الذرة والدُّخن، وهذا قط لم يحدث حتى في الغلاء في زمن الملك الظاهر جقمق لم يأكل الناس الذرة والدُّخن في تلك الأيام.

2 - الذرة:

كانت أيضا من الحُبوب الغير مألوفة في القاهرة مثل الدُّخن، ومن المحاصيل المقتصرة على صعيد مصر، وكانت الذرة هي المفضلة دون سائر الحبوب في عمل الخبز أوقات المجاعة والأزمات الاقتصادية، ففي حوادث سنة (892هـ/1486م) يذكر ابن إياس: واشتد أمر الغلاء جدا حتى بيع القمح كل أردب بستة دنانير وبيع خبز الذرة، ولم يظهر خبز الذرة فيما تقدم من أوقات الغلاء المشهورة، حتى صنف العوام رقصة وهم يقولون:

زويجي ذي المسخرة....

يطعمني خبز الذرة

3 - الأرز:

وكان يُعد من الأطعمة الفاخرة، ويميز موائد الطبقة الأرستقراطية، وتشير المصادر التاريخية أن الأزر عرف بمصر مع الفتح الإسلامي، وفي القرن (4هـ/10م) كان يُزرع في الفيوم والصعيد، ويذكر ابن ظهيرة في «الفضائل الباهرة» القرن (9هـ/15م): وأما أقواتها فعظيمة جدا، ولا تمار، وهي اختلاف أصنافها من قمح وشعير وأرز وفول وغير ذلك ألذ من أقوات ما سواها وأطيبها». وأكثر التفاصيل عن زراعة الأرز في مصر ذكرها ليون الإفريقي في رحلته القرن (10هـ/16م)، فيذكر أن الأرز يزرع بكثرة في مدن الدلتا، وأن باديتها غنية جداً بالأرز والقمح، ومن عادات أهلها أن يحملوا الأرز إلى القاهرة ويحصلوا على أرباح طائلة. ويرد ذكر الأرز في العصر الفاطمي في كتاب «نهاية الرتبة» للشيزري عند ذكر غش الخبازين: فمنهم من يغشه بدقيق الحمص ودقيق الأرز لأنهم

يُثقلانه، وفي غش الطّباخين يقول: فإنهم يغشون المَضيرة بالدقيق، فيزيد في وزنها، ويعقدها؛ ومنهم من يعقدها بدقيق الأرز والسَّميذ الناعم». ثم يذكر ألوان الطعام التي يدخل في عملها الأرز، ومنها اللّبنيَّة، وتعمل من اللحم والكراث أو البصل واللبن والأرز المسحوق، ويقول: ومنهم من يعقد اللبنيَّة بالنَّشا. ومنها أيضا البهطَّة أو المُهلبية، وتصنع كما ورد في كتاب «الطبيخ» للبغدادي و«كنز للفوائد» من الأرز واللحم المسلوق السمين والكسفرة (الكُزبرة) اليابسة، والمصطكي، وأعواد من القرفة والسكر، لكن أشهر الأطعمة التي تُعمل من الأرز هو الأرز المفلفل، وقد ذكرته معظم كتب الطبيخ، والعديد من النصوص الأدبية، ويتكون من لحم ودُهن كثير، وأرز ومصطكي وقرفة وحمص، ومن الناس من يصبغه بالزعفران، ومن يعمله سادة غير مصبوغ.

وفي المصادر المملوكية يذكر خليل الظاهري في «زُبدة كشف الممالك» أسماء الأطعمة التي تُعمل في المطبخ السلطاني، ومن الأطعمة التي يدخل الأرز في إعدادها، المأمونية، وتنسب إلى الخليفة العباسي المأمون، والخيطية وتعرف كذلك بهريسة الأرز، والنرجسية، والفقّاعيّة، والسمّاقيّة، أما أطباق الحلوى التي يدخل في عملها الأرز فكانت بسيطة للغاية، وتصنع عادة من الأرز المسلوق ويُخلط أو يُغطى بالسكر أو العسل، ومنها الأرز باللبن.

4 - القمح:

وبالطبع هو أهم الحبوب بمصر؛ لارتباطه بعمل الخبز، واحتل في الثقافة الشعبية المصرية مكانة خاصة، لدرجة دفعت بالمصريين إلى اختيار اسم له يقترن بالحياة والوجود هو «العيش» وقد احتفظ العيش بهذه المكانة على مر العصور التاريخية، وكان القمح يزرع في سائر أنحاء البلاد، ويذكر ابن الكندي أن مصر تشتهر بالقمح اليوسفي الذي لا نظير له. وفي القاهرة عُرفت عدة أنواع من الخبز تبعاً للمواد التي تدخل في تكوينه، ومن هذه الأنواع «الحواري» ويُعمل من الدقيق الأبيض الصافي الغير مخلوط بحبوب أخرى، وقد ذكره الرحالة المقدسي عند حديثه عن أسواق الفسطاط فيقول: واشتريت به الخبز الحواري ولا يخبزون غيره» أما الخبز الرديء فكان الخبز الخشكار وكان يُعمل من الدقيق الغير المنخول، وأشهر أنواع الخبز الشائعة ما يعرف بالسَّميذ، وكان يُعمل بالمخابز المُلحقة بقصور الخلافة الفاطمية، عُرف نوع آخر من الخبز الجاف هو الكعك، ويُعمل من الدقيق والسكر والزُبد أو الزيت ويُسوّى مستديرا، وقد يكون ساذجاً أو محشواً، ويقول المقريزي عن الخلفاء الفاطميين: وكان أكثر أكلهم على طول العام من هذا الخبز». وتذكر المصادر أيضا الخبز الأسود ويبدو أنه كان يُؤكل فقط في أوقات الأزمات، ويُعمل من الشعير أو الفول أو الذرة أو النخالة، فيذكر المقريزي في حوادث سنة 776هـ اشتداد الغلاء فأكل أكثر الناس خبز الفول والنخال، عجزاً عن خبز القمح، وبلغ الخبز الأسود كل رطل ونصف بدرهم.

وتتعدد استخدامات الخبز عندما يدخل في مكونات الطعام، فكان يُقطع على هيئة مثلاث ويُحشى باللحم ويُقلى ويُعرف بالسنبوسك الحامض، أو عوضاً عن اللحم يُحشى بالسكر واللوز المدقوقين والمعجونين بماء الورد ويُقلى ويُعرف بالسنبوسك الحلو أو المكلّل، ويدخل القمح في إعداد الطعام الشهير «الهريسة» وكان لها مكانتها بين العامة ببغداد في العصر العباسي، واشتهرت بين سكان الفسطاط في العصر الفاطمي، بل كانت تُطبخ في قصور الخلافة، وتُعد من لحم الضأن أو البقر، ولم تكن تتطلب مكونات فاخرة أو بهارات. وهناك أطعمة اختصت بها مصر مثل «النَّيدة» فيذكر البغدادي في وصف غرائب أطعمة مصر: فمن ذلك النَّيدة وهي بمنزلة الخبيص حمراء إلى السواد وهي حلوة لا في الغاية وتتخذ من القمح». ويقول ابن سعيد المغربي: ولا تصنع النَّيدة - وهي حلاوة القمح - إلا بالقاهرة والديار المصرية. واستمرت «النَّيدة» كذلك في العصر المملوكي، ومما يثير الغرابة كما

تذكر المؤلفة أن النَّيدة لم ترد في أي من كتب الطبيخ المعروفة، واختفاءها ربما يرجع لطبيعة هذا الصنف من الطعام وارتباطه بالطبقات الفقيرة والمزارعين.



2 اللحوم:

وكانت لها مكانة كبيرة بين الأطعمة العربية، ويروى عن الرسول صلى الله عليه وسلم «سيد طعام أهل الدنيا والآخرة اللحم» ووردت العديد من الإشارات في المصادر التاريخية عن أهمية اللحوم بين الأطعمة القاهرية، وأفضل اللحوم التي كانت متاحة في حوانيت الطعام يأتي في مقدمتها لحم الضأن، ولحم البقر، ولحم الماعز، ولم يقف الاختيار على هذه الأنواع فحسب، بل كان اختيار البعض للحم الجمال، والجاموس، وتذكر المؤلفة أن كتب الطبيخ لم تذكر أي أنواع اللحوم يجب أن تدخل في إعداد الأطعمة؛ حيث أن لحم الضأن كان هو الشائع فلا داع لذكر نوعية اللحم، لكن في حالات قليلة يُذكر نوع اللحم مثل طبق «التنورية» حيث يُفضل لحم العجل في عمله، وفي «كنز الفوائد» يرد خمسة أطباق تتطلب نوعاً معيناً من اللحم، مثل «الهريسة» فيُفضل لحم البقر، و«القمحية» لحم البقر في عدم وجود لحم الضأن. أما إعداد اللحوم فيتم بعدة طرق منها: السلق، والقلي، والشوي، وأغلب الأطباق في كتب الطبيخ ترتكز في إعدادها على اللحم المسلوق، ومنها نوعان: الحوامض، والسواذج. فكان اللحم يُقطع إلى أجزاء متوسطة أو صغيرة، ويوضع في القدر ويُغمر بالماء ويضاف إليه عادة الملح والأشياء الأخرى التي تُسلق معه، ومن أشهر أطباق اللحوم الزيرباج، والمضيرة، والنارنجية، والمتوكلية، والرخامية، والعدسية.

3 الطيور والبيض:

كان القاهريون بمختلف طوائفهم وطبقاتهم يفضلون لحوم الطيور، ولها مكان دائم على موائد الخلفاء والسلاطين، ففي احتفال الخلفاء الفاطميين يذكر ابن الطُّوير في وصف سماط رمضان: ويُعمَّر داخل ذلك السماط- على طوله- بأحد وعشرين طبقاً في كل طبق أحد وعشرون خروفاً ثنيا سميناً مشوياً، ومن كل الدجاج والفراريج وفراخ الحمام ثلاث مائة وخمسون طائراً، ويبدو هذا متواضعاً بجانب سماط السلطان الظاهر برقوق فيذكر المقريزي: وكان فيه من اللحم عشرون ألف رطل، ومائتا زوج أوز، وألف طائر من الدجاج. أما البيض في كتب الأطعمة فكان يُعد بطرق منها: القلي، والسلق، أو يدخل في إعداد أطباق اللحم والدجاج كتزيين فوق الطعام، وأشهر أطباق البيض كانت بلا شك العجّة، والمبعثرات ومنها أنواع مثل مبعثرة باللحم، ومبعثرة حامضة، ومبعثرة بالبصل، ومبعثرة صفراء، ومبعثرة ساذجة، وكان إعداد البيض يُعرف بطريقة عمله مثل البيض المقلي، والبيض المطجّن، والبيض المخلل، والبيض المصوص.

4 الأسماك:

لم يكن لأطباق السمك مكانة كبيرة بين الأطعمة العربية في العصور الوسطى، فمن بين المصادر لم يرد ذكر الأسماك بين أطعمة الطبقات الحاكمة في القاهرة، فكل ما نعرفه أن من رسوم الدولة الفاطمية في الأعياد توزيع الجامات المملوءة من الحلاوات القاهرية والمَثارِد التي فيها السمك،





والبوري، ومعظم أنواع الأسماك الصالحة للأكل وردت في «الحرب المعشوق» فيذكر المؤلف حوالي 30 نوعاً كانت تُؤكل في القاهرة، من هذه الأنواع: الراي السنباطي، والمقصب، والبيس، والتون، والبوري الطري والمنقور، والبُلطي، والحوت، والقرموط، والقشر البياض، والابسارية، ومن تِنّيس ودمياط اللبني، والرعاد والطوبار المشوق، والفسيخ، والطريخ، والقونس، وتذكر المصادر نوعاً آخر من السمك المملح يُعرف بالطريخ، فمؤلف الحرب المعشوقة يذكر أنه يشبه الفسيخ ويأتي إلى القاهرة من تِنّيس أو دمياط، ويفرد البغدادي فصلاً في الطريخ وما يُعمل منه، هناك أيضاً نوعان من السمك المملح كانا شائعين في القاهرة، هما الدنّينس (أم الحلول)، والبطارخ، والدنّينس كان من المأكولات التي شملها المنع من الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله. وطرق إعداد السمك سواء المملح أو الطري أن يُقلى في مِقلة حديد، أو طاجن وهو أعمق من المقلة، أو يشوى في تنور أو فرن، ولم تستخدم عادة بهارات كثيرة.

5 الألبان ومنتجاتها:

من الملاحظات الأولية للرحالة ليون الأفريقي عن طباع المصريين أنهم يستعملون في غذائهم كثيراً من اللبن والجبن الطري، ويستهلكون كثيراً من اللبن الحامض أو من اللبن الذي يخثّرونه بوسائلهم الخاصة، ويملّحون جبنهم كثيراً فلا يستطيع الغريب الذي لم يتعوّد ذلك ما يستلذّونه من طعام. تقول الأستاذة الباحثة أن ملاحظته يمكن أن تسري أكثر على سكان الريف، لكن يشاركهم أهل الحضر في إضافة اللبن الحامض إلى الأطعمة، ومن أشهر هذه الأطباق «الكشك» ويُعمل من القمح المسحوق، واللبن الحامض، أما أشهر منتجات الألبان فهي الجبن فيذكر أحمد الحجار في «الحرب المعشوق» ما يقرب من ثلاثين نوعاً منها: الجبن المقدسي، والعشبي، والجاموسي، وجبن الريف والغنمي، والمقلي والمشوي، والصقلي، وهذه الأنواع إما أنها منتجات منزلية، أو مجلوبة من خارج البلاد، والجبن الشامي كان الأكثر ذيوعاً بالقاهرة. أما الجبن المصري فكان أشهره الجاموسي أو الخيش، يقول ابن الكندي: «وبها البقرة الخيسية مؤبدة للحلاب، ولا تعرف الحرث، ويعمل من حلابها جبن الخيش والأقراص والمعلب تحمل إلى الآفاق». انتشر أيضاً بحوانيت الطعام القاهرية ما يُعرف بالجبن المقلي، ولم يكن طعام الطبقة الوسطى أو الفقيرة فحسب، بل كان مفضلاً من الطبقات الحاكمة، فالسلطان الناصر محمد بن قلاوون كان مُغرماً به، ويطلبه كل ليلة مع الوجبات الخفيفة الأخرى، يقول العُمري في مسالك الأبصار: «ومن عادة هذا السلطان أن يبيت قريب مبيته في كل ليلة أطباق فيها أنواع

من المطَجّنات والبوارد والفطر والقشطة والجبن المقلي والموز والكيمياخ». وكان يأخذه في رحلته إلى الحج، ويفعل ذلك مع زوجته طغاي خاتون، فعندما ذهبت إلى الحج جهر لها مطبخاً متنقلاً يقول عنه المقريزي: وحج بها القاضي كريم الدين الكبير واحتفل بأمرها، وحمل لها البُقُول في محاير طين على ظهور الجمال، وأخذ لها الأبقار الحلّابة، فسارت معها طول الطريق لأجل اللبن الطري وعمل الجُبن، وكان يُقلى لها الجُبن في الغذاء والعشاء». ويتضح أن الجبن المقلي كان أحد مميزات الأطعمة القاهرية في العصر المملوكي.

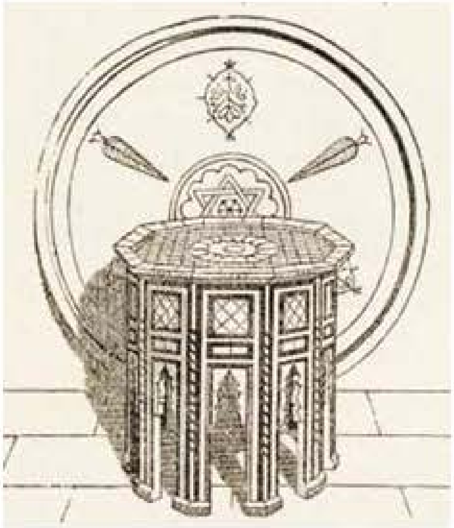
6 - الخضروات والبقول والفاكهة:

من أنواع الخضروات بمصر التي يذكرها ابن الكندي في فضائل مصر، الخص، والترمس، والجُلبان، ويضيف علي بن رضوان الطبيب الشهير نباتات أخرى تزرع بمصر مثل: الخيار، والقثاء على أنواع، والقرع، والسِلق والجَزر، واللّفت، والكرفس، والكراث، والفجل، والقُلقاس، والباقلاء، والثوم، والبصل، ويمكن إضافة إلى قائمة ابن رضوان الزيتون، والبذنجان، واللُّوبيا، وقد شاهدها ناصر خسرو في أسواق الفسطاط سنة (430هـ/1404م)، أيضا الكرنب، والقُنّبيط، بعض هذه النباتات ذكرها الطبيب عبد اللطيف البغدادي وأضاف إليها الملوخية، والجرجير، والبامية، وزراعة هذه الخضروات في مصر أكدها أيضا المؤرخان ابن فضل الله العُمري والمقريزي، ويضيف العُمري الحُمُّص، والبِسلّة، والزيتون، أما الملوخية وهي الطعام المميز الآن في مصر فهي تأكل في مصر منذ القِدم، وكانت لها شهرة في الفسطاط في القرن (5هـ/ 11م)، وتسمى أيضا ملوكية، وكانت من الأطعمة التي منعها الخليفة الحاكم بأمر الله، لأنها كانت الطعام المُفضل إلى معاوية بن أبي سفيان. ومعظم هذه الخضروات كانت تُزرع في مصر زمن المصريين القدماء، وبعضها مثل القُلقاس والباذنجان والسِلق ظهر بعد الفتح الإسلامي.

أما الفاكهة في أسواق القاهرة فكانت متنوعة ومنها: التفاح والكمثرى وأنواع مختلفة من البطيخ، والتين، والجميز وكان المفضل لدى المصريين، يقول عبد اللطيف البغدادي: وهو بمصر كثير جدا، وقد يوجد منه شيء شديد الحلاوة أحلى من التين، لكنه لا ينفك في أواخر مضغه من طعم خشبية ما». عُرف أيضا السفرجل والبرقوق والإجاص، والتوت والرمان والخوخ والعنب والمشمش والبلح، والموز والنبق، أما المحمضات فكانت كثيرة ومتنوعة ومنها الكُبَّاد أو الأترج، والليمون، وكانت الفاكهة تدخل ضمن مكونات مجموعة من الأطباق، مثل التمرية، والليمونية، والتمرهندية، والزبيبية، والموزية، والعُنابية، والرُطبية، والنارنجية، والمشمشية، والسفرجلية، والتفاحية، والخوخية، ومما يثير الغرابة كما تذكر المؤلفة أن هذه الأطباق التي عُرفت بأسماء الفاكهة لم تشر كتب الطبيخ إلى كيفية دخول الفاكهة في إعداد هذه الأطباق، فأغلبها تحتوي على كميات كثيرة من اللحوم أو الدجاج المسلوق، فوظيفة الفاكهة كانت محدودة في استخدامها كإضافات، وفي بعض الحالات كان الاسم يطلق على لون الطبق، مثل المشمشية فكانت تُعد من غير المشمش، ولكن إضافة الزعفران إليها بكثرة كاف للتذكير بلون المشمش.

أماكن الأكل

كلمة المطاعم التي تستخدم حديثاً لتناول الأطعمة في الأماكن العامة لم تعرفها المدن الإسلامية القديمة بهذا المعنى، وكانت أسهل طريقة بالقاهرة إن لم تكن الوحيدة لتناول أطعمة ساخنة هي شراؤها جاهزة من حوانيت الطعام المنتشرة بالمدينة، وقد لاحظ الرحالة كثرة هذه الحوانيت، وأحصى بعضهم عددها في يومياته، وكانت تُعد الطعام وترسله للمنازل عن طريق صبيان الحوانيت أو الخدم. ومن الطبيعي أن الطبقات الميسورة كانت تأكل في دورها وقصورها، والطبقات الوسطى والحرفيين





يأكلون في أماكن عملهم أو في منازلهم، أما الفقراء وعديمو المأوى فلا خيار أمامهم إلا الأكل بقارعة الطريق، أو جوار حانوت الطعام، وتذكر المؤلفة أن الإشارة الوحيدة التي تجعلنا نفترض وجود أماكن عامة للطعام بالقاهرة جاءت في مذكرات دومينكو تريفيزانو سفير البندقية الذي زار القاهرة سنة (923هـ/1512م) لمقابلة السلطان قانصوه الغوري نهاية العصر المملوكي، أي قبل معرفة المطاعم لأول مرة في فرنسا بأكثر من قرنين ونصف، فقد لاحظ دومينكو أن سكان القاهرة لا يأكلون بالمنازل، لكن يدخل الشخص منهم إلى حوانيت ويأكلون، وعندما يمر الشخص بجوار الحانوت يتنفس رائحة الطعام النفاذة، وهذه الحوانيت ربما تشبه حوانيت الطباخين التي أشار إليها المقريزي عند ذكر شارع قصبة القاهرة بقوله: يُرمى بمصر في كل يوم ألف دينار ذهبا على الكيمان والمزابل، مما يستعمله اللبّانون والجبّانون والطباخون من الشُقاق الحمر التي يوضع فيها اللبن والجُبن، والتي تأكل فيها الفقراء الطعام بحوانيت الطباخين». ويشير إدوارد لين في بداية زيارته للقاهرة منتصف القرن19 إلى كثرة دكاكين الطباخين بالقاهرة فيقول: ويُعدون الكباب وغيره من الأطباق ويبيعونها، ولا يأكل الناس في هذه الدكاكين إلا في مرات قليلة ويرسلون عادة يطلبون ما يحتاجون إليه منها عندما لا يعدّون الطعام في منازلهم. ويؤمن أصحاب المتاجر طعام فطورهم أو عشائهم من دكاكين هؤلاء الطباخين.

ولم تعرف قاهرة العصور الوسطى وأوربا أيضا مكاناً مخصصاً للأكل، أو غرفة الطعام الآن، فمناخ مدن البحر المتوسطي لم يجعلهم يتقيدون بغرفة خاصة للطعام، ولكن من الممكن الأكل في الهواء الطلق، وفي منازل الطبقات الميسورة كان يتم استقبال الضيوف في «القاعة» أو صالة الاستقبال، ومكانها عادة بالطابق الأول أو الثاني، وربما تكون القاعة هي غرفة الطعام. ويذكر إدوارد لين أن أبناء الطبقات الوسطى أحيانا يتناولون طعام عشائهم أمام أبواب منازلهم فيدعون كل مار مهيب الطلعة إلى مشاركتهم الطعام. وتلك عادة شائعة أيضاً بين الطبقات الدنيا.

المشاركة في الطعام

تنوعت المصادر التي تناولت آداب الطعام والمائدة في الثقافة الإسلامية، وكان أدب الموائد يستقي أصوله الدينية من السنة النبوية، ومنها التسمية على الطعام، والأكل باليمين، وفي موضع واحد، وكان الرسول عليه السلام يأكل بثلاثة أصابع، وقد نهى أن يقام عن الطعام حتى يرفع،

وربما كان ذلك حرصاً من الرسول الكريم في عدم إحراج الجالسين واضطرارهم إلى التعجل والقيام عنه ولهم فيه حاجة. ومن أشهر الكتب التي تُعنى بالجانب الديني «آداب الأكل» للإمام أبو حامد الغزالي في كتابه إحياء علوم الدين، أما الكتب الأدبية فمنها «شرح منظومة آداب الأكل والشُرب والضيافة» لابن العماد الأقفهسي (ت808هـ/1405م) وهو من المصنفات القليلة التي تفردت في موضوعه. ولكن أقدم النصوص الأدبية المعروفة لنا هو الباب الخاص بأدب الموائد في كتاب الطبيخ لابن سيار الوراق، فيفرد في نهاية الكتاب باباً في غسل اليد قبل الطعام وبعده، وآداب الأكل والشرب مع النبلاء. أما المصدر الأهم في العصر المملوكي هو «فوائد الموائد» للشاعر أبي الحسين جمال الدين الجزّار (ت679هـ/ 1280م)، ويفرد أبواباً في آداب المضيّف مع ضيفه، وآداب الضيف مع مضيفه، وذكر ما يستقبح من أفعال الضيف. ويذكر الجزار قواعد عامة للسلوك بين الضيف والمضيف، فيجب على الكريم أن يخدم ضيوفه، ويُظهر لهم الغنى وبسط الوجه، ويقبح بالضيف أن يسأل مضيفه في شيء من داره سوى القِبلة وموضع قضاء الحاجة، ولا يمتنع من غسل يديه، ولا بأس بالمحادثة على الطعام. وفي رسالة «آداب المؤاكلة» لبدر الدين محمد الغُزي (ت984هـ/1577م) يذكر بعض العادات السيئة على المائدة، وأسماء أصحابها مثلا: العائب وهو الذي ينبه على بعض عيوب الطعام، فيقول هذه هريسة جيدة لولا أنها سمراء، وهذا طبيخ كثير الملح، أو قليل الحمض أو الحلو.

وهذه المختصرات هي جانب أحادي يصعب معه معرفة سلوك الطبقات الوسطى والعامة، فلا يوجد معلومات موثقة عن سلوك القاهريين على الموائد، فأغلب المؤلفين في العصور الوسطى لم يعنوا بتسجيل يومياتهم، وأول مُصنّف يُعتمد عليه في تسجيل الحياة اليومية للمصريين وسلوكهم في الأكل وغيرها من مظاهر الحياة أتى في منتصف القرن التاسع عشر وهو «عادات المصريين المحدثين» لادوارد لين، فملاحظاته لها أهمية لا تُضاهي في نشأة الدراسات الأثنوجرافية الخاصة بالمجتمع القاهري.

أما أوقات الطعام فلم تتطرق إليها المصنفات، باستثناء الأقفهسي فهو الوحيد الذي ذكر أوقات الطعام، فيقول نظماً:

وإن أكلت فنِم بعد الغِداء وقُم...

بعد العِشاء تَمشي ثمَّ نَم وَكُل

وقتُ الغِداء لوَقت الفجرِ أوّلُه ...

إلى زوال به وقت العِشاء يَلي

فوقت الغداء يدخل بطلوع الفجر، ويمتد إلى الظهر، ويليه وقت العشاء ويمتد إلى نصف الليل، ويليه وقت السُحور إلى الفجر الثاني، وهذه الأوقات للغداء والعشاء لم تقتصر على القاهرة فحسب، بل كانت هي المعتادة في الشرق الإسلامي عموما، وامتد هذا التقليد في القرن التاسع عشر، فاستمرت وجبة العشاء هي الوجبة الأساسية، فيقول لين: إن العشاء هو وجبة الطعام الأساسية، ويتم تحضيره في فترة بعد الظهر، وما يبقى منه يُترك لعشاء اليوم التالي».

أما شكل المائدة، فتشير المصادر الأدبية إلى نوعين من الموائد، الأولى هي السُفرة، وتعرفها معاجم اللغة بأنها غطاء يوضع على الأرض أو السجاد، أو صينية مدورة الشكل مصنوعة من القماش أو الجلد، وهي في الأصل طعام يتخذ للمسافر، وبه سُميت سُفرة الجلد، والسُفرة التي يؤكل عليها سميت بهذا الاسم لأنها تبسط إذا أكل عليها، وكان الرسول عليه السلام يأكل على الأرض في بعض الأحيان وفي بعضها يأكل على سُفرة، أما النوع الثاني هو الخوان فكان يرتفع قليلا عن الأرض، ويأخذ عدة أشكال منها صينية ترتكز على دعامة واحدة مرتفعة، أو صينية ترتكز على ثلاث أو أربع دعامات قصيرة، وكان الخوان عموما يصنع من الخشب أو النحاس، أما في القرن التاسع عشر فيقول لين: أما طاولة الطعام

فهي عبارة عن طبق مستدير يعرف بالصينية من النحاس القصديري أو الأصفر، يرتفع قطر هذه الصينية قدمين أو ثلاثة وتُجعل فوق كرسي نحو خمسة عشر بوصة طولاً، وهي مصنوعة من الخشب ومغطاة أحيانا بعرق اللؤلؤ أو العظام. ويشكل الكرسي والصينية (السُفرة).

صور المقال من الكاتب

المراجع

*Book title: Food and Foodways of Medieval Cairenes: Aspects of Life in an Islamic Metropolis of the Eastern Mediterranean

Author: Paulina Lewicka

Publisher: BRILL, 2011

648 pages

1 - ابن الأثير، الكامل في التاريخ. ط1. تحقيق أبي الفداء عبد الله القاضي. بيروت: دار الكتب العلمية. 1987م.

2 - ابن الأخوة، محمد بن محمد القرشي. معالم القُربة في أحكام الحسبة. تحقيق محمد محمود شعبان. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1976م.

3 - ابن الطوير، أبو محمد المرتضى بن الحسن القيسراني. نزهة المقلتين في أخبار الدولتين. تحقيق أيمن فؤاد سيد. بيروت: المعهد الألماني للأبحاث الشرقية. 1992م. (النشرات الإسلامية)

4 - ابن العديم، كمال الدين. الوصلة إلى الحبيب في وصف الطيبات والطيب. تحقيق سليمى محجوب؛ درية الخطيب. حلب: منشورات معهد التراث العلمي العربي. 1986م.

5 - ابن الكندي، عمر بن محمد بن يوسف. فضائل مصر المحروسة. ط1. تحقيق علي محمد عمر. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1997م.

6 - ابن المأمون، جمال الدين أبو علي موسى البطائحي. نصوص من أخبار مصر. تحقيق أيمن فؤاد سيد. المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة. 1983م.

7 - ابن إياس الحنفي. بدائع الزهور في وقائع الدهور. ط2. تحقيق محمد مصطفى. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1982م.

8 - ابن بطوطة، شمس الدين أبي عبد الله الطنجي. رحلة ابن بطوطة. تحقيق عبد الهادي التازي. الرباط: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، 1997م.

9 - ابن جبير، أبو الحسين محمد بن أحمد الأندلسي. رحلة ابن جبير. بيروت: دار صادر. 1959م.

10 - ابن زولاق، الحسن بن إبراهيم. فضائل مصر وأخبارها وخواصها. تحقيق علي محمد عمر. القاهرة: مكتبة الخانجي. 2000م.

11 - ابن ظهيرة. الفضائل الباهرة في محاسن مصر والقاهرة. تحقيق مصطفى السقا. دار الكتب المصرية. 1969م.

12 - أسامة بن منقذ، مؤيد الدولة أبو مظفر. كتاب الإعتبار. تحرير فيليب حتى. مركز النشر بجامعة برنستون. 1930م.

13 - الإسرائيلي، إسحاق بن سليمان. كتاب الأغذية والأدوية. تحقيق محمد الصباح. بيروت: مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر. 1992م.

14 - البغدادي، عبد اللطيف. كتاب الإفادة والاعتبار. ط2. تحقيق عبد الرحمن عبد الله الشيخ. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998م.

15 - الجزار، أبي الحسين جمال الدين. فوائد الموائد. تحقيق إبراهيم السامرائي. مجلة المجمع العلمي العراقي. المجلد 27 و 28. 1977-1976م.

16 - الجميل، محمد بن فارس. الأطعمة والأشربة في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم. حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت. الحولية 17/الرسالة 114. 1996م.

17 - الجوهري، محمد. موسوعة التراث الشعبي العربي. ط2. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة. 2012م.

18 - الشيزري، عبد الرحمن. نهاية الرتبة في طلب الحسبة. تحقيق السيد الباز العريني. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر. 1946م.

19 - الظاهري، غرس الدين خليل بن شاهين. زبدة كشف الممالك وبيان الطرق والمسالك. تحقيق بولس راويس. باريس: المطبعة الجمهورية. 1893م.

20 - العمري، شهاب الدين أحمد بن يحيى بن فضل